جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الاستهلال السَّردي في الرِّواية السّعوديَّة المُعاصِرة
(غازي القصيبي و تركي الحمد) نموذجًا

إعداد الطالب
منصور بن محمد بن راشد البلوي

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد علي الشّوابكة

رسـالة مقدَّمـة إلى عمـادة الدِّراسـات العليـا
استكمالاً لمتطلَّبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب والنقـد قسـم اللغـة العربيَّة وآدابهـا

جامعة مؤتة، 2012

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب منصور محمد البلوي الموسومة بـــ:

الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة (غازي القصيبي وتركي الحمد نموذجاً)

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة		2012/05/15	مشرفاً ورئيسا
د. محمد سليمان السعودي		2012/05/15	عضواً
د. طارق عبدالقادر المجالي		2012/05/15	عضواً
د. ريم اخليف المرايات		2012/05/15	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. عبدالفتاح خليفات

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى الَّلذينِ أوصاني الله ببرِّهما والإحسان إليهما؛ إذ قال: { **وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا** } أبي، غفر الله له، وأغدق عليه شآبيبَ رَحَمَاته، وأسكنه الفردوس الأعلى من الجنة. وأمِّي أمدَّ الله في عمرها وألبسها ثوب الصحة والعافية.

إلى إخوتي الأفاضل، وأخواتي الفضليات. إلى جميع أقاربي وأحبابي وأصدقائي الأعزَّاء.

إلى زوجتي الحبيبة (أم محمد) التي صبرت عليَّ، وتحمَّلت كثيرًا من الأعباء والمسؤوليات مدَّة انشغالي بهذه الدِّراسة. إلى ابنيَّ محمد وطارق، وابنتي ريَّانة حفظهم الله ورعاهم.

منصور بن محمد بن راشد البلوي

الشُّكر والتَّقدير

امتثالاً لقول النبي عليه الصلاة والسَّلام: {**لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ**}. فإنَّه، بعد شُكرِ الله سبحانه بأنْ منَّ عليَّ بإتمام هذه الرِّسالة، يسرُّني أنْ أتقدَّمَ من أستاذي القدير الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان على تفضُّله بالإشراف على هذه الرِّسالة. وتعهّده لها ولكاتبها بحسن المتابعة والاهتمام. فكان لملاحظاته السَّديدة، ومناقشاته المفيدة كبير الأثر في تقويم كثير ممَّا ورد فيها من مواقف وآراء.

كما يسرُّني أن أتقدَّمَ من أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة رئيسا، والدكتورة ريم إخليف المرايات، و الدكتور طارق عبدالقادر المجالي، والدكتور محمد سليمان السعودي، بعظيم الشّكر والامتنان على تفضّلهم بقبول مناقشة هذه الرِّسالة، وعلى ما قدَّموه من ملاحظاتٍ وتوجيهاتٍ سديدة كان لها كبير الأثر في إثراء هذه الرِّسالة.

والشّكر للأستاذين الكريمين: الأستاذ المقدَّم حسين عبدالكريم البطوش، والأستاذ عباس عبدالحفيظ الفقيه، لقاء حدبهم الكبير وتعاونهما ومتابعتهما المستمرة لي، خلال فترة إعداد الرِّسالة.

والشّكر موصولٌ لأخي زايد صبر البلوي الذي كان نِعم الصديق والرَّفيق؛ إذ تجشَّمَ معي عناء السَّفر وطول الطَّريق، خلال فترة إعداد هذه الرِّسالة.

منصور بن محمد بن راشد البلوي

فهرس المحتويات

الملخَّص

الاستهلال السَّردي في الرواية السّعوديَّة المعاصرة
(غازي القصيبي و تركي الحمد) نموذجًا

منصور بن محمد البلوي

جامعة مؤتة، 2012

تبحث هذه الدِّراسة في الاستهلال السَّردي في الرِّواية السُّعوديَّة المُعاصِرة، جاعلةً من الروائيَينِ السُّعوديَّينِ" غازي القصيبي، تركي الحمد" نموذجًا لها.

وقد جاءت هذه الدراسة في مدخلٍ وثلاثة فصول وخاتمة، أمَّا المدخل فيتحدَّث عن أبرز التعريفات للاستهلال، وأهميَّته، وأشكاله وأنواعه، ووظائفه، من خلال الوقوف على دراسات القدامى والمحدثين.

وتناول الفصل الأول البعدين الزماني والمكاني وأثرهما في تشكيل الاستهلال السَّردي، بالإضافة إلى الوقوف على منظومة القيم والعادات والتقاليد والأبعاد الثقافية.

أمَّا الفصل الثاني فقد تناول أثر الشخصية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي.

فيما تناول الفصل الثالث التشكيل الفنِّي في الاستهلال السَّردي، وقد دُرِس فيه اللغة والتناص والانزياح والإيقاع والرمز والأسطورة.

وقد خُتمت الدِّراسة بخاتمةٍ أجملت أبرز النتائج التي توصَّلت إليها.

Abstract

Initialization narrative in the novel of contemporary Saudi Arabia (Ghazi Algosaibi and Turki al-Hamad) model

Mansour bin Mohammed Al- Balawi

Mutah University, 2012

This study examines the start-up in the narrative style in the novel of contemporary Saudi Arabia, Saudi novelists making of "Ghazi Algosaibi , Turki al-Hamad" model to them.

It comes at the entrance of this study, three chapters and a conclusion, and the entrance talks about the most prominent definitions of initiation, and its importance, and its forms and types, and functions, by standing on the ancient and modern studies.

The first chapter discusses the temporal and spatial dimensions and their impact on the formation of start-up narrative style, as well as to stand on its system of values, customs, traditions and cultural dimensions. The second chapter has dealt with the impact of personality and its role in the formation of start-up narrative style.

The third chapter deals with the technical configurationinitialization in the narrative style, it studies the language , contextualization, displacement, rhythm, the symbol and myth.

المقدِّمة:

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسوله الذي اصطفى، محمد بن عبدالله وعلى آله وصحبه ومَن اقتفى وبعد:

غنيٌّ عن البيان أنَّ الرواية السعودية قد تبوَّأت مكانةً مميزةً بين الأجناس الأدبيَّة الأخرى؛ مِمَّا جعلها تحظى بكثيرٍ من الدراسات النقدية سواءً أكانت تلك الدراسات على المستوى الفني واللغة الشعرية أم على مستوى المضامين واختزال الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. بيد أنَّ تلك الدراسات لم تلتفت إلى دراسة الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة على وجه الخصوص.

لذلك فإنَّ أهميَّة هذه الدراسة تكمن في أنَّها الأولى- في حدود ما أعلم – التي تناقش وتُحَلِّل بنية الاستهلال السَّردي في رواياتٍ سعودية، بيد أنها تفيد كثيرًا من التأسيس النظري لإشكالية الاستهلال السَّردي الذي نجده في بعض الدراسات العربية والأجنبية، وتتخذه منطلقًا لتكييف الإطار العام للدراسة الحاليَّة، على أنَّ ذلك لا يعني إطلاقًا الوقوف عند ما قاله هؤلاء النقاد، بل تطمحُ الدراسةُ إلى إضافاتٍ نوعيَّةٍ نظريَّةٍ مؤسسة على خصوصية الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة، كما تكمن الأهمية في الالتفات إلى الاستهلالات الفرعية، ولا سيَّما في الروايات ذات الفصول المتعدِّدة.

انطلاقًا من ذلك فقد سعت الدِّراسة إلى الوقوف على الاستهلال السَّردي في أعمال روائيَّيْن سعوديَّيْن هما (تركي الحمد وغازي القصيبي). أمَّا فيما يتعلّق بمنهج الدِّراسة، فقد لجأتُ إلى التحليل النصيِّ الداخليِّ في تحليل الروايات المدروسة، دون أنْ يعنيَ ذلك إهمالَ المناهجِ النقديةِ المُتداولَة، فقد أفدت أيضًا من المنهج الاجتماعي والنفسي، على سبيل المثال، في تحليل ما يتعلق بالاستهلالات المفعمة بالقيم والعادات والتقاليد، والأبعاد الثقافية، حيثما كان ذلك ضروريًا.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا العمل قد أفاد كثيرًا من الدِّراسات السابقة التي عنيت بالاستهلالات والبدايات في النصوص الأدبية. وقد كانت على النحو التالي:

1. كتاب (الاستهلال، فنّ البدايات في النص الأدبي) لياسين النصيّر، وقد عالج فيه الكاتب مسألة المطالع في الأدب العربي القديم، وبراعة الاستهلال، ثم انتقل إلى دراسة الأدب العربي الحديث، متناوِلا بنية الاستهلال السَّردي في المسرحية والحكايات الشعبية والقصة القصيرة والرواية، ملتفتاً إلى الاستهلالات ومنظِّرًا لها، ومصنِّفًا الاستهلال السَّردي إلى عدة أنماط. كما اعتمد الناقد في دراسته على قراءته الذاتية في تحليل النصوص الأدبية، فضلا عن إفادته من المرجعيات العربية البلاغية القديمة وبعض المراجع الأجنبية.
2. كتاب (البداية في النص الروائي) لصدوق نور الدين، وقد حاول الناقد في هذا الكتاب أنْ يستهلَّ بمدخلٍ نظريٍّ عنونه بـــــ (النص وسؤال النص) استطاع فيه أنْ يُنظِّر إلى حد ما لإشكالية الاستهلال وربطه في النص. كما درس في الفصل الثاني" البدايات" (المفهوم والوظيفة) حيث درس المفهوم العام للبداية، ثُمَّ الوظائف التي يتكفَّل بها الاستهلال في البناء العام للرواية، كما درس المفردات (الزمن، المكان، الصوت السَّردي) منظِّرًا لأنماطٍ من البدايات. كما تناول صلة العنوان بالبداية معتمدًا على النص الروائي (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، متناولا صنعة الخيال، والزاوية والصوت، والبداية المتناصَّة.
3. مقالة بعنوان (البدايات ووظيفتها في النص القصصي) لصبري حافظ، نُشِرتْ في مجلة الكرمل ع21-22، 1986. وقد تحدَّث عن البداية عند بهاء طاهر، ويحيى حقي؛ إذ جمع في دراسته بين التنظير والتطبيق، فقد تناول البداية ودرسها في القصة القصيرة متخذاً قصة (الفراش الشاغر) ليحيى حقي نموذجا، كما درس البداية الروائية متخذا رواية (قالت ضحى) نموذجا، وقد وصل إلى أنَّ البداية في القصة القصيرة بدايةٌ حاكمةٌ مسيطرةٌ، ذات علاقة بالعمل ككل، أمَّا البداية في الرواية فهي بداية مزدوجة تجمع بين بداية القصة، بالإضافة إلى البدايات المتعددة في الفصول المختلفة.
4. كما أفدت من دراسات وأبحاث أخرى، مثل: (في إنشائية الفواتح النصية) لــــــ أندري دي لنجو، مجلة نوافذ. وبحث (في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينا نموذجًا) لجليلة الطريطر، مجلة علامات في النقد. وبحث (مساهمة في

نمذجة الاستهلالات الروائية) لعبد العالي بو طيب، مجلة مقدمات. وبحث (بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب) مجلة فكرونقد. وكتاب (بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة) للدكتور أحمد العدواني.

ومما يلاحظ أنَّ أيًّا من هذه الدراسات لم يلتفت إلى الرِّوايةِ السُّعوديَّةِ على الرغم من تعدّدها كمًّا وكيفاً؛ ومن هنا تأتي دراسة الباحث هنا، تحليلا لما أغفله الدارسون والنقّاد فيما يتعلق بالرواية السعودية.

وقد تضمَّنتْ عينةُ البحث ثلاث عشرة رواية، للروائيين السعوديين (تركي الحمد وغازي القصيبي)، روعي في اختيارها الشمولية التي تخدم الدراسة.

وقد جاءت الدراسة في مدخلٍ وثلاثة فصول وخاتمة.

حَدَّدَ المدخل مفهوم الاستهلال السَّردي، ووظائفه، وأشكاله كما يتغيّاها الباحث في هذه الدراسة. عارضًا أبرز المقولات النقدية التي تناولت هذا الموضوع أو ما هو قريب منه، سواء أكانت في الشعر أم في النثر، قديمةً كانت أم حديثة.

وبيَّنَ الدَّارسُ في هذا المدخل أهمية الاستهلال في تشكيل النص (المبنى الحكائي) بوصفه منطلقًا سرديًّا يمهِّد لما يأتي من أحداث وشخصيات؛ ويفضي بالضرورة إلى تقديم الرؤية، بالإضافة إلى التحديق في أنواع الاستهلال، وتنميطها من خلال النص الروائي (المبنى الحكائي).

وتناول الفصل الأول تحليل الدور الزماني والمكاني" الزمكاني" في تشكيل الاستهلال السَّردي، مدرجًا فيه القيم والعادات والتقاليد والأبعاد الثقافية.

ودرس الفصل الثاني أثر الشخصية الروائية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي.

ودرس الفصل الثالث التشكيل الفني للاستهلالات المحورية والفرعيَّة، وما فيه من أساليب مثل، (اللغة، التناص، الإيقاع، الانزياح، الرمز، الأسطورة).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ دراسة الفصول السابقة لا تستوي على سوقها، ولا تؤتي أكلها إلَّا من خلال ربط الاستهلالات السَّردية بالمبنى العام للروايات

المدروسة، وربط الأبعاد الثقافية العامة بشبكة العلاقات المكونة للرواية (الإنسان، الزمان، المكان، الحدث، اللغة).

وانتهت الدِّراسة بخاتمةٍ عرض فيها الباحث أبرز النتائج التي توصَّل إليها. ولعلَّ فيما قدَّمت يُعدُّ إضافةً ماً، في دراسة الرِّواية السُّعوديَّة المُعاصِرة، فإنْ وُفِّقْتُ فمن الله وإنْ أخطأتُ فمن نفسي.

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله ربِّ العالمين.

مدخل

لا يهدف هذا المدخل إلى عرض المقولات التي تناولت إشكاليَّة السَّردي؛ لأنَّ ما كُتِبَ حول الموضوع كثيرًا، وأظنُّ أنَّ استعراضه لن يُقدِّمَ جديدًا، ويمكن العودة إلى مرجعيَّات الاستهلال السَّردي في كتبٍ ومقالاتٍ متعدِّدة، ولكنَّ ما أذكره هنا لا يعدو أن يكون تقديمًا مقتضبًا يخدم أغراض البحث الذي أقوم به.

لا شكَّ أنَّ لكل نصٍّ أدبيٍّ مقوماتٍ وعناصرَ رئيسةً يقومُ عليها؛ إذ لا يمكننا سبرَ أغوار ذلك النص إلا من خلال الوعي بتلك المقومات، ولعلَّ الاستهلال هو أحد تلك العناصر والعتبات النصية الجيرانيتية ذات العلاقة الديالكتيكية مع بقية عناصر المنجز الأدبي. فالاستهلال السردي هو الأسكفة – التالية للعنوان – التي سيطؤها القارئ قبل التوغُّل في أدغال النص الأدبي، والتي من خلالها يستطيع المتلقي اقتحام النص وفك شفراته وطلاسمه ورموزه، ومعرفة ما يمور في ذهن المبدع من أيديولوجيات وثقافات ورؤى؛ ممَّا يساعد في إماطة اللثام عن الآتي من الأحداث.

وعلى الرغم من احتفال الدراسات النقدية الحديثة – الغربيَّة منها والعربيَّة – بموضوع (الاستهلالات والبدايات) إلا أنَّ هذه الدراسات لم تنشأ من العدم، ولم تولد من رحم الخيال؛ بل كان النقادُ المعاصرون متكئين في دراساتهم، للاستهلالات، على ماجاء في أُمَّاتِ الكتب النقدية والبلاغية القديمة التي حفلت بما يعرف بـــــ (براعة الاستهلال، وحسن الافتتاح، وحسن الابتداءات)، وكأنَّ تلك الإشارات القديمة كانت منطلقًا لهم للتأصيل والتنظير. فهاهو ابن رشيق في كتابه (العمدة) يشير إلى أنَّ" حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"[1]، وقد جاء في الصناعتين للعسكري" قال بعض الكتّاب: أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات

[1] القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د.ط)، 2004م، ص 195

فإنهن دلائل البيان"[1]. وقد جعلوا عذوبة الألفاظ، وصحة المعنى، مشروطةً بحسن الابتداء وجودته، فقد ذكر القزويني في كتابه (التلخيص في علوم البلاغة) إلى أنه" ينبغي للمتكلم أن يتأنّق في ثلاثة مواضعَ من كلامه حتى تكون أعذب لفظًا، وأحسن سبكًا، وأصحَّ معنى، أحدها الابتداء"[2] ولم يتوقفوا عند ذلك الحد، بل بيَّنوا الأسباب التي دعتهم إلى الاهتمام بالابتداءات، يقول ابن الأثير في المثل السائر:" وإنما خُصَّت الابتداءات بالاختيار لأنها أوّلُ ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه" [3].

لذلك بوسعنا أنْ نقول: إنَّ الكتبَ النقديَّةَ القديمةَ تُعَدُّ النواةَ الأولى، وبداية الإرهاصات لما يعرف بفن (البدايات)، ولكنَّ النقاد القدامى – وإنْ كان لهم الفضل في الإشارة إلى تلك الاستهلالات – قد توقفوا عند ذلك الحدّ، فلم تكن لديهم نظريةٌ واضحة المعالم، متكاملة المفاصل، لاسيَّما أنَّ جهودهم النقدية كانت تتمحور في الشعر أكثر من غيره، إلى أنْ جاء النقد الحديث، فتناول الموضوع – أعني الاستهلال – غيرُ ناقدٍ وباحث عربيّ وغربيّ، استطاعوا من خلال دراساتهم أن يُبَيِّنوا المفهوم العام للبداية، والوظائف التي يتكفَّل بها الاستهلال في النص الأدبي – شعرا كان أم نثرا – كما استطاعوا أن ينظِّروا إلى حدٍ ما لإشكالية الاستهلال وربطه في النص الأدبي، وتبيان أنواعه وصوره.

تُعَدُّ الاستهلالات من أبرز وأهمّ العتبات النصيّة، كونها" وعاءً معرفيًّا وأيديولوجيًّا تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم، وتتيح للكاتب العديد من

---

(1) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر، ت: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371-1952، ص 431

(2) القزويني، الخطيب جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د.ت)، (د.ط)، ص429

(3) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدَّمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة_ القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص 96

إمكانات التعبير والتعليق والشرح"[1]، كما أنَّ الاستهلال، كما يصفه النصيّر، " ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه، وقد لا نكون مغالين إذا ما تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملا جيدا"[2]؛ فالبداية الجيدة دليل على جودة العمل في الغالب، ولكنها قد تكون جيدة ويقبح فيها التخلّص، أو يصاب القارئ بما يسمى بـــــ (خيبة التوقع) أو كسر أفق التوقعات في النهاية، إذن فالبداية قد تحسن وتقبح نهايتها والعكس صحيح، لذلك يرى صبري حافظ أنَّ" البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص"[3]؛ وذلك لأنَّ المحكي الافتتاحي" محل ابتداء السرد ولحظة الإنباء بكيفيات انبثاقه وتشكّله وفقا لخطة فريدة من نوعها لا يمكنها أنْ تطابق تطابقا تاما أي فاتحة – نصية أخرى لأنها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغوي طريف، قائم بذاته ولا يمكن اعتباره مع ذلك شاذا أو منقطع الصلة بغيره من النصوص- الفواتح الأخرى السابقة عليه في الزمن أو المُعاصِرة له"[4]

---

[1] أشهبون، عبدالمالك، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، المجلـــد33، العدد2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتـــوبر/ ديـــسمبر 2004م، ص88

[2] النصير، ياسين. الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافيـــة العامـــة، بغداد، ط1، 1993م، ص 8

[3] حافظ، صبري. فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلـــة الكرمـــل، ع21_22، 1986م، ص141

[4] الطريطر، جليلة. في شعرية الفاتحة النصية" حنّا مينا نموذجًا" ، مجلة علامات،المجلـــد7، الجزء29، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر1998م، ص145

فالبداية إذن، عبور من فضاء واقعي نحو فضاء تخيّلي بوصفها" عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك ينبغي، كما يجدر القول أن تجذب القارئ إلى داخلها" [(1)]

وهي كما يراها رشيد بنحدو" عتبة استراتيجية يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق والوجود كخطاب متصل، أي مرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال، من الما قبل إلى الما بعد، وذلك بوساطة محفلٍ سرديٍّ سيمكّن هذا النصّ من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضاءي الكتابة والقراءة"[(2)].

إنَّ تأثير الاستهلال في بقية أجزاء النص حتى نهايته عدَّه النقَّاد من الشروط المهمة لنجاح ذلك الاستهلال، فالاستهلالات" لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل أبعاد العمل"[(3)]، لذلك فقد شبَّهَ أحمد العدواني" البدايات الجيدة بالفعل المتعدي الذي يتجاوز إلى ما بعده، ليكون فاعلا فيه ومرتبطًا به"[(4)].

ويرى أندري دي لنجو الاستهلال" مقطعا نصيًّا يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل (مفترضا إسناد الكلام إلى راوٍ خيالي، وفي المقابل يستمع إليه مروي خيالي كذلك) وينتهي عند أول كسر هام في مستوى النص"[(5)]. وهذا التعريف يقودنا إلى الوقوف عند نقطة مهمة؛ تلك النقطة التي مازالت تؤرق غير باحث وناقد؛ وهي كيفية ضبط حدود (الاستهلال) ومعرفة نهايته، أي كيف نحدِّد الاستهلال وكيف نعرف نهايته. فبعض النقاد يرى أنه يمكن تحديد الاستهلال من

---

(1) لودج، ديفيد. الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافــة، القــاهرة، ط1، 2002م، ص9

(2) بنحدو، رشيد." بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب" ، مجلة فكر ونقد، العدد11، سبتمبر1998م، ص99

(3) النصير، الاستهلال، ص18

(4) العدواني، أحمد. بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2011م، ص18

(5) دي لنجو، أندري." في إنشائية الفواتح النصيّة" ، ت: سعاد بن إدريس نبيّغ، مجلة نوافــذ، العدد10، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر1999م، ص 36

خلال تصوّرين اثنين، تصوّر ضيّق يتمثّل في جملة الاستهلال الأولى، وتصوّر آخر أوسع أفقا بحيث يشمل الاستهلال الفقرة الأولى وربما الصفحة الأولى أو ربما يمتدّ ليشمل الفصل الأول بأكمله[1]. ولكننا مع أصحاب الرأي الثاني الذي يرى امتداد الاستهلال؛ إذ إنَّ الجملة الأولى" لا تكفي للتعرف إلى ما تُؤدِّيه البداية من وظائف"[2]. أمَّا الأمر الآخر فهو كيفية وضع حدٍّ لنهاية الاستهلال، فمن الباحثين من يرى أنَّ نهاية المقطع الاستهلالي تتمثَّل في بعض الأيقونات التي يتعمَّد الكاتب وضعها إيذانًا بنهاية الاستهلال ومنها:" أن يُوجِد المؤلف في نصِّه بعض الفواصل أو الرموز الكتابية التي توحي بنقلة نوعية في مستوى العبور من الافتتاح إلى ما بعده، وقد نجد في حالات أخرى تخصيصًا لبياض أو لفراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصية وما يليها فصلا ضمنيًّا"[3]. ومنهم مَن يرى أنه يمكن تحديد الاستهلال من خلال" البحث عن مفعول للانغلاق أو للكسر في النص يكون عازلا للوحدة الأولى سواء كان ذلك شكليا أو مضمونيا"[4].

فثمة دلالات شكلية ومضمونية، لم تأتِ اعتباطا، وإنما يرصدها المبدع بوصفها أيقونةً سيميائيةً تشي في النهاية إلى إمكانية تحديد الاستهلال وعزله عن باقي النص.

ومن تلك الإشارات والدلالات ما ذكرها أندري دي لنجو في مقالته (في إنشائية الفواتح النصية) والتي تتمثل – لا على سبيل الحصر – في بضعة أمور منها:

1. توقُّفُ السَّرد والتحول منه إلى الوصف أو العكس.
2. توقُّفُ الخطاب والتحول منه إلى السَّرد أو العكس.

---

(1) العدواني، بداية النص الروائي، ص39

(2) العمامي، محمد نجيب. في الوصف:" بين النظرية والتطبيق" ، دار محمد علـــي، تـــونس، ط1، 2005م، ص46

(3) الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، ص147

(4) المصدر نفسه، ص31

3. التغيير في مستوى الصوت السَّردي، أو في محور الكلام.
4. وجود بعض العلامات الدالة على انتهاء الاستهلال، مثل: نهاية الفصل أو الوحدة ووجود فضاء أبيض.
5. وجود بعض العبارات أو الجمل الدالة على الانغلاق، مثل: وبعد هذه المقدمة، إذن، وبعد هذا المدخل، أو التوطئة...
6. التغيُّر في الحوار، وفي الزمكان السَّردي [1].

فكما يرى صبري حافظ أنَّ" البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل، وأنها تستنفذ جهدا يفوق ما يبذل في أي جزء مساوٍ لها من حيث الحجم، وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء" [2] فإنني أرى أنَّ الصعوبة تتربع على عرش الاثنين (المبدع/ المتلقي) وتنسحب عليهما؛ فثمة صعوبات عدة تواجه المبدع عند إنشائية الفاتحة، إذ يلزمه جودة الاستهلال، والنجاح في تقديم الرؤية عن طريق دمج الأحداث والشخصيات وزجِّها في الزمكان المناسب، ومناسبة المقام، وربط السابق باللاحق، وحسن التخلص، كما أنَّ الصعوبة تُلقى على عاتق المتلقي من خلال قدرته على ضبط الاستهلال ومعرفة حدوده، وقدرته أيضا على التأويل الصحيح لهذا الاستهلال.

وغنيٌّ عن البيان أنَّ الاستهلالَ السَّرديَّ في النص الروائي – الذي هو محور حديثنا في الأساس- يمتلك غير مطلع؛ فثمة الفصول الرئيسة في النص، والتي هي بمثابة المنطلق السردي؛ الذي يمهّد للآتي من الأحداث والشخصيات، ويفضي بالضرورة إلى تقديم الرؤية، كذلك توجد استهلالات فرعية، لاسيما في الروايات المتعددة الفصول. فيرى صدوق نور الدين أنّ" النص الروائي يمتلك أكثر من بداية. ثمة البداية الأصل أو الرئيسية، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص. كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية،

---

[1] دي لنجو، " في إنشائية الفواتح النصيّة" ، ص33

[2] حافظ، فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص141

وتتعلق بالفصول المشكّلة للنص الروائي. إنَّ البدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوِّع عليه تفاديا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد" [(1)]

وقد قسّم ياسين النصير الاستهلال إلى أربعة أنواع:

1. الاستهلال السردي الروائي الموسع.
2. الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات.
3. الاستهلال الروائي، المحوري البنية.
4. الاستهلال الروائي الحديث. [(2)]

وقد ذكر أنَّ الاستهلالَ السَّرديَّ الروائيَّ الموسَّع يتميز بأنه" لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتدّ على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى"[(3)]، و قد جعل رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي نموذجًا لهذا النوع. ووصل إلى أنَّ هذا النوع من الاستهلالات يظهر في" الأعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التأريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية"[(4)].

ويرى النصيّر أنَّ هذا اللون من الاستهلالات يتطلب" أفكارًا تحتمل الاجتهاد والرأي والرأي الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكارًا شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدّة للتفلسف"[(5)] بينما جَعَلَ الاستهلالَ الروائيَّ المتعدِّدَ الأصوات يختصّ بالنصوص الروائية التي" تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها"[6]، ولكننا نلحظ النبرة التعميمية التي طغت عند النصيّر لا سيَّما في قوله: إنَّ

---

(1) نور الدين، صدوق. البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص17

(2) النصير، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص 126- 139

(3) المرجع نفسه، ص129

(4) المرجع نفسه، ص129

(5) المرجع نفسه، ص130

(6) المرجع نفسه، ص130

الشخصيات تروي كل الأحداث من وجهة نظرها، ولا شك أنَّ لفظة (كل) تعني التعميم بدون قيد، وهذا ما لا يمكن للشخصيات فعله، إذ إنها تروي الأحداث التي تعلمها أو تشارك فيها.

وقد بيَّن النصيّر أنَّ هذا النوع من الاستهلالات" يصلح لروايات الحقب التأريخية حيث تداخلتها تنوعات في الفن القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مُطَالبَة أنْ تُقدِّم للقارئ من خلال استهلالها مختصرًا عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني"[1].

وقد حدَّدَ النصيّر النوع الثالث من أنواع الاستهلالات، وهو الاستهلال الروائيُّ المحوريُّ البنية وقد بيّن معناه" بأنَّ ثمة فكرة أو محورًا واحدًا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل، فهو إمَّا أن يكون حالا معينة، أو مكانًا، أو موقفًا، أو زمنًا ما، ويكون الاستهلال إشارة مركزية وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدّها بتصورات كلية لاحقة"[2] وقد جعل رواية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف نموذجًا لهذا النوع.

أمَّا الاستهلال الروائي الحديث، فقد ذكر النصيّر أنَّ من محاوره" قوة الأشياء وحضورها الفاعل والعمل المثيولوجي للشعب، والبعد الأسطوري للحياة المعاصرة، والشاعرية الغامضة في الأسلوب، ووحدة الزمن الإنساني، واعتماد الحسّ التطوّري في صياغة مشروعات الغد، والرؤية الشاملة للعالم والعمق الرمزي والكثافة الواقعية"[3].

بينما نجد نور الدين قد قسَّم البدايات إلى عدّة أنماط وذكر منها (البداية المتناصّة، والبدايات المتعالقة، والبدايات الواصفة (ومنها الشعريّة الخالصة،

---

[1] النصير، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص130

[2] المرجع نفسه، ص135

[3] المرجع نفسه، ص139

والناهضة على الزمن، والواصفة المشهديّة).وقد جعل لكلّ نمطٍ نموذجًا من الروايات العربيّة التي قام بالتطبيق عليها.

فالبداية المتناصّة عند نور الدين هي تلك التي" تستحضر نموذجًا أدبيًّا معيّنًا بغية اعتماده والحذو على منواله"[(1)]، وقد جعل (رسالة في الصبابة والوجد) لجمال الغيطاني نموذجًا لهذا النمط من البدايات. بينما نجد البدايات المتعالقة عنده بمعنى" غياب الاعتماد على بداية واحدة موحّدة داخل النصّ الروائي، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النصّ"[(2)]، أمّا البدايات الواصفة فهي التي" تقدِّم إضاءة أجواء النصّ، بيد أنَّ هذه الإضاءة تعمل على تأكيد تفاصيل معيَّنة، مع إسقاط جوانب أخرى. وذلك كي يتسنّى خلق وصل بين ما قيل في السَّابق، وبين ما يليه ويلحقه"[(3)]، ومن ثم شرع نور الدين في تقسيم البدايات الواصفة، وجعل منها (الشعرية الخالصة) وهي التي تلعب فيها " اللغة على الإمداد بصور فنية قائمة على ضبط المشابهة، ويتعلق هذا خاصة بالمكان المتواجد فيه، حيث تتفاعل الأحداث وتحتدّ، دون أن يسقط من اعتبارنا أنَّ اللغة الواصفة الشعرية قد تمتزج بالسياق السَّردي، بعيدًا عن تجسيد الوقفة التأمّلية المحض"[(4)]. وقد جعل رواية (رامة والتنين) لإدوارد الخراط نموذجًا لهذا اللون.

ومن البدايات الواصفة، البداية الواصفة الناهضة على الزمن، والتي فيها" تتم الإشارة منذ البدء إلى وقت معين يكون المدار الذي تتحرك فيه الرواية"[(5)]. وقد جعل نور الدين رواية (الفريق) لعبدالله العروي نموذجًا لهذا النوع من البدايات.

---

(1) نور الدين، البداية في النص الروائي، ص57

(2) المرجع نفسه، ص60

(3) المرجع نفسه، ص61-62

(4) المرجع نفسه، ص62

(5) المرجع نفسه، ص62

ومن البدايات الواصفة، أيضا، البداية الوصفية المشهدية وهي التي" تجلو الغموض عن حركة الأبطال، كما تكشف عن قسم من حواراتهم، دون أن ينفلت عنصر الزمن كما المكان من الذكر"[(1)]، وقد جعل نور الدين رواية (رحيل البحر) لعز الدين التازي نموذجًا لهذا اللون من البدايات.

وكما قلنا آنفا، فإن أهمية الاستهلال تكمن في تشكيل النص (المبنى الحكائي) بوصفه منطلقا سرديا يمهّد لما سيأتي من الأحداث والشخصيات، ويفضي بالضرورة إلى تقديم الرؤية، وقد حظيت البداية باهتمام النقاد بوصفها" إحدى أهم النقط النصية الإستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخيلي، والإبقاء على حبل التواصل، بين الكاتب والقارئ موصولا غير مقطوع، دون ملل ولا سأم، واللذين من شأنهما توقيف عملية القراءة في أية لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيرية الضرورية اللازمة لمواصلة ذلك" [(2)].

وهذه الأهمية (للاستهلال) تبلورت لينبثق منها سؤالٌ؛ ما أهمية الاستهلال؟ أو ما الوظائف التي يقود إليها ذلك الاستهلال ؟

ولا شك أنَّ للاستهلال وظائفَ عدة تتمثل في تقديم الرؤية التخيليّة، والتهيئة للأحداث الأستاتيكية أو الديناميكية، واستفزاز القارئ، ومحاولة جذبه إلى عالم الرواية.

وقد حدد أندري وظائف الاستهلال (الفاتحة النصية) بـــــ:" أن نبدأ النص (وظيفة تنميطية) أن نجلب اهتمام القارئ (وظيفة إغرائية) أن نقوم بعملية إخراج التخيُّل (وظيفة إخبارية) أن ندفع سير الحكاية (وظيفة درامية)"[(3)].

[(1)] نور الدين، البداية في النص الروائي، ص63

[(2)] بو طيب، عبدالعالي." مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية" ، مجلة مقدمات، الربـــاط، المغرب،العدد21، 2001/2000م، ص 28-29

[(3)] دي لنجو، " في إنشائية الفواتح النصيّة، ص 37

والبداية عند الشوابكة" تختزل المبنى الحكائي، أو تتوفر على الأقل، على تمهيد نعْبرُ من خلاله إلى بنيات النص وفهمها، وإنما يتأتَّى ذلك من خلال تقديم الأجواء العامة للإنسان والزمان والمكان بشكل قد يأتي مكثفا لايتجاوز فقرة أو عبارة، كما في بعض الأعمال التي تنفتح مباشرة على حدث عام أو واقعة صغيرة ستشكل حدثا. أو يأتي مفصلا يستغرق فصلا أو عدة فصول تقدم فيها لوحات مكانية أو يستغرق في أثنائها تحليل البيئة الاجتماعية كما في الرواية الواقعية التي تلحُّ على متابعة الشخصيات وتحليلها وعرضها جسديا ونفسيا، ورصد المفردات الطبيعية بصفتها خلفية للأحداث."[1]، بالإضافة إلى ذكره بعض وظائف الاستهلال؛ فقد عرّج على بعض أشكاله أيضا؛ وجعل الاستهلال نوعين: أحدهما مكثّف؛ يتميز بالقصر، وآخر مطوّل يمتد إلى فصل أو عدة فصول.

كما ترى سيزا قاسم أنَّ لوظيفة الاستهلال في الرواية الواقعية أهميةً كبرى وهي:" إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصّة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج فيما بعد"[2].

والاستهلال عندها يتكون من عنصرين أساسيين: هما الماضي والمكان. فترى أنَّ الواقعيين قد خصَّصوا صفحاتهم الأولى، في أعمالهم الروائية، لوصف الأمكنة وتقديم الماضي؛ إذ إنهم يبدؤون في لحظة من لحظات حياة الشخصية ثم يرجعون إلى الوراء (استرجاع)، وقد يصل هذا الرجوع إلى سنواتٍ عدَّة؛ وذلك من أجل إعطاء القارئ الخلفية، وزجّه في العالم الخاصّ للرواية[3].

---

(1) الشوابكة، محمد. السرد المؤطر في رواية" النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالــة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،(د.ط)، 2006م، ص18

(2) قاسم، سيزا. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1984م، ص30

(3) المرجع نفسه، ص30

وقد شبّه النصير الاستهلال بمفتاح البيت الكبير؛ الذي يمهّد للقارئ الطريق في معرفة أسرار العمل الداخلية، فيقول:" يمتلك الاستهلال الروائي توازنا داخليا إنْ فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل. لايضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولايحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهّد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أنَّ الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية. إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لأنَّ الصفة الروائية له، تعني تعددا في أصواته وتشعُّبا في عناصره وبناءاته"[(1)] .

ولعل معظم الروايات العربية يمكن التنبؤ بأحداثها اللاحقة من خلال قراءة الاستهلال، وفي ذلك يرى صدوق نور الدين أنه في" أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها" [2]، بيد أنَّ هذا القول غير مطّرد، فالروائي – بحسب ما أرى – إن أفصحت بدايته عن نهايته، يوشك أن يملّ منه القراء، ويكتفوا بقراءة صفحاته الأولى فحسب، وهذا مايجعل النص الروائي يفقد ديناميكيته، ومفاجآته، وأفعال الانتظار فيه.

[(1)] النصير، ياسين. الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقــلام العراقية، ع11_12، تشرين الثاني_ كانون الأول، 1986م، ص39

[(2)] نور الدين، البداية في النص الروائي، ص18

الفصل الأول

الاستهلال المكاني والزماني ومنظومة القيم والعادات

لا يَسْتوي النصُّ الروائيُّ على سُوقه، ولا يؤتي أُكُلَه إلا من خلال عناصره الفنية. ولعلَّ الزمانَ والمكانَ (الزمكان)، كما سماهما باختين، يُشكِّلان عُنصرين حيويين من عناصر البنية الأساسية للعمل الأدبي عامة والروائيِّ على وجه الخصوص؛ إذ لا تقلّ أهميتها عن بقية العناصر الفنية الأخرى.

والمكان قد يسهل تحديده بخلاف الزمن الذي يصعب تحديده على كثير من النقاد والمفكرين، وهذا ما تبناه أ.أ. أمندلاو في كتابه (الزمن والرواية) إذ أورد فيه " وهناك مقولة للقديس أغسطين تحمل معنى ربما لم يقصده: ولكن ماهو الزمن ؟ إذا لم يسألني أحد عنه فإنني لا أعرفه. وكذلك قول شكسبير: نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا"[1]، ولكنَّ هذه الصعوبة، في تحديد الزمن، لم تقف عائقا أمام الدراسات النقدية المعاصرة التي جعلت منه عنصرا مهما؛ إذ انطلقت منه أبرز التقنيات السرديَّة المتعددة.

والزمان والمكان عنصران رئيسان لاتقل أهمية أحدهما عن الآخر؛ إذ لا يمكن" تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تتصبُّ على عمل سرديٍّ دون ألاّ ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[2]. فوجود المكان يرتبط بالضرورة بوجود الزمان والعكس صحيح، ولكنْ رُبَّما يكون الزمن نفسيًّا لا مكان له.

إلا أنَّ بعض النقاد قد رأوا أنَّ المكان ذو أهميَّةٍ تفوق أهميَّةَ الزمان، ومن هؤلاء"غاستون باشلار" في كتابه" جماليات المكان"، فهو عنده:" كلُّ شيءٍ حيث

---

(1) مندلاو، أ.أ. الزمن والرواية، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص 182ــ 183

(2) مرتاض، عبدالملك. تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995م، ص227

يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة، أية أداة غريبة هي ! لا تسجل استمرارية واقعية، بالمعنى البيرجسوني. إننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت. نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خالٍ من الكثافة. إنَّ أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان: مقصورات اللاوعي. الذكريات الساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح"[1].

فالمكان مرتبط بالذاكرة واللاشعور عند القراء والمبدعين وذلك يفضي باختلاف النظرة إليه من قارئ إلى آخر. والمكان ذو علاقة جدلية مع النفس البشرية، يؤثِّر فيها ويتأثَّر بها، إذ لايمكن إغفاله في أي حال من الأحوال فهو" حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيسي" [2].

وهو في العمل الروائي، على وجه الخصوص، قد تخطّى كونه مجرد خلفية للأحداث، أو مساحة تسير عليها الشخصيات، أو مجرد ديكور وزخرفات، بل إنه يحمل في ثناياه رؤى وتصورات، وقيما وعادات، ورموزا ودلالات، فهو" ليس عنصرا زائدا في الرواية؛ فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معانيَ عديدةً، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من العمل كله"[3].

فالروائي المبدع هو الذي يجعل من الأمكنة بكافة أنماطها شخصيات ناطقة تكشف عن الدلالة العامة للنص، وتبين الأبعاد النفسية والإجتماعية والسياسية والأيديولوجية للشخصية الروائية؛ إذ إنَّ النصَّ الروائي إذا خلا من أنسنة الأمكنة والرموز والدلالات فإنه يبقى عملا جامدا، كجمود الأمكنة، لا جمال فيه ولا إيحاء. والمكان في النص الروائي ينأى بأن يظل حبيس النظرة السطحيَّة التي تراه

---

(1) باشلار، غاستون. جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 2006م، ص 39

(2) إبراهيم، نبيلة. فن القص: في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د.ت)، ص 139

(3) بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 33

مكاناً واقعياً في العالم الخارجي، أو تنظر إليه بوصفه مكانا جغرافيا ذا أبعادٍ هندسية؛ لأنَّ المكان في الرواية" ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[(1)].

فالمكان الروائي هو ذلك المكان الذي تصنعه اللغة للتخييل الروائي، والذي من خلاله نستطيع أن نعرف ما يمور في ذهن المبدع من رؤى، وما يحمله البطل من توجهات، فهو الذي يساعدنا في الكشف عن الدلالة العامة للنص الروائي واستكناه رؤاه، كما نستطيع من خلاله فهم الشخصية؛ إذ إنه يعكس الحالة السايكولوجية لها ويظهر هويتها ومزاجها، وما تتمتع به من قيم وعادات وأيديولوجيات؛ إذ إنَّ المكان يبدو" كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، وهكذا يقدم لنا بعض الكتاب المكان كعنصر مشارك في السرد"[(2)].

لذلك نرى أنّهُ في غير واحد من الأعمال الروائية يتبوء المكان دور البطولة؛ لأنه قد انتقل من كونه" ديكورا أو وعاءً يحتوي الأحداث والشخصيات إلى حيث كونه قوة نصية"[(3)] فالمكان تكمن أهميته في بعده الدلالي لا المادي؛ لأنّه" الحيّز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم. من خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر"[(4)].

وقد تعددت وظائفه التي لا يمكن حصرها، فهو بالإضافة إلى دوره الكبير في فهم المجتمع ووعيه الطبقي وعاداته وتقاليده، وأبعاده السياسية والثقافية، فإنه:"يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه

---

(1) قاسم، بناء الرواية، ص 74

(2) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31

(3) حسين حسين، خالد. شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا، كتاب الرياض، الرياض، (د.ط)، 2000م، ص 24

(4) المرجع نفسه، ص 60

الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[1]، كما أنَّه قد يلعب دور الشاهد التاريخي لحقبة من الزمن، كما أنه يقف شاهدا على الانتماء والإحساس بالمواطنة [2].

ويمكن إجمال وظائف المكان في وظيفتين رئيستين:

1ـــ وظيفة تفسيرية، إذ إنَّ المكان ومن خلال مظاهره؛ المدن والأثاث والملابس والمنازل واللوحات، والأدراج والخزائن والصناديق، التي يسميها باشلار،" بيت الأشياء" يعكس لنا الحالة النفسية للشخصية، ورؤاها وتطلعاتها كما يُستخدَم كرمزٍ إيجابيٍّ على القيم والعادات والأيديولوجيات.

2ـــ وظيفة إيهامية، وهي التي تضفي على النص الروائي الواقعية وذلك من خلال الوقوف على الجزئيات وتفصيلاتها[3] فلكل مكان كبُر أم صغُر، مغلقا كان أم مفتوحا، عامًّا كان أم خاصًّا، دلالة وإيحاء، حتى الأثاث له دور إيحائي إذ إنَّ" هناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[4].

كما أنَّ الزمن لا يقل أهمية عن المكان فهو يشكل بعدا رئيسا في تشكيل النص الروائي، ورسم أبعاده الاجتماعية والتاريخية والنفسية والسياسية، فإذا كان المكان هو الحيّز الذي تجري عليه أحداث النص الروائي، والأرضية التي تتحرك عليها الشخصيات، فإنَّ الزمنَ هو الخيط الذي يربط أحداث الرواية وينظمها.

والذي يعنينا في النص الروائي هو الزمن التخييلي، وقد قسمت سيزا قاسم الزمن إلى نوعين: أزمنة خارجية (طبيعية): وهي التي تتعلق بالكاتب والمتلقي،

---

(1) النصير، ياسين. إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م ، ص 5

(2) الشوابكة، محمد. دلالة المكان في مدن الملح لعبد الـرحمن منيـف، أبحـاث اليرمـوك، المجلد9، العدد2، 1991م، ص10 ـــ11

(3) قاسم، بناء الرواية، ص 82

(4) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيـوس، منـشورات عويـدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 53

وأزمنة تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول. [1]

ويعتقد النقاد الروائيون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي وتلازمه ملازمة مطلقة:

1ــ زمن الحكاية (السايكولوجي)

2ــ زمن الكتابة

3ــ زمن القراءة.[2]

لذلك سوف يكون حديثنا في هذا الفصل تحليلا للدور الزمكاني الذي يلعب دورا كبيرا في تشكيل الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة، وقد اخترت (الحمد والقصيبي) نموذجين لهذه الدراسة من خلال رواياتهم (العدامة، الشميسي، الكراديب، شرق الوادي، جروح الذاكرة، ريح الجنَّة) للحمد، و(العصفورية، شقة الحرية، دنسكو،7، سعادة السفير، حكاية حب، أبو شلَّاخ البرّمائي) للقصيبي.

ولعلِّي قبل أن أشرع في تبيان الدور الزماني والمكاني في بدايات تلك الروايات، وما يحملانه من رؤى ودلالات وقيم وعادات، أقف عند عناوين تلك الروايات، لا سيما الروايات التي جعلت من المكان (عنوانا) لها بوصفه، أعني العنوان، من أهم العناصر المشكِّلة للنص المحيط أو كما يسمّيه (جيرار جنيت) بالعتبات، إذ إنَّ العنوان من العتبات النصيَّة، وهو البوابة الرئيسة التي يلج عن طريقها المتلقي إلى النص قبل التوغل في أدغاله؛ لذلك فقد" استهل الروائيون عناوين أعمالهم بجعل المكان نصا تأسيسيا تقوم عليه الرواية"[3].

---

(1) قاسم، بناء الرواية، ص 26

(2) مرتاض، عبدالملك. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عــالم المعرفــة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ديسمبر/ كــانون الأول 1998م، ص 209

(3) الدبيسي، محمد. المكان في الرواية السعودية، رؤى ونماذج، ضمن أبحاث الندوة الأدبية:" الرواية بوصفها الأكثر حضورًا" ، نادي القصيم الأدبي، ط1، 1424هــ، ص 351

وللعنوان أربع وظائف حددها جيرار جنيت وهي: (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) [1] ولا شكّ أنَّ العنوان في النص الروائي يشكل علامة سيميائية تشي بمضمون النص، وتكشف عن رؤاه وبناه الدلالية، كما أنَّ" دراسة عناوين الرواية العربية كخطاب هي دراسة تَبْسُط مشهدا كاملا يغري بالمتابعة، ويدعو إلى استفتاء خصوصياته ومكوناته ثم وظيفته الوصول إلى نتائج تدعو إلى تحليل صارم للعنوان باعتباره جزءا من المشهد الروائي المتميز في الراهن الثقافي"[2].

وفي أحايين كثيرة، وخاصة عند المبدعين، لا يعبّر العنوان عن مضمونه بطريقة مباشرة؛ لما يعتوره من الغموض والرمزية، بل يتطلب من القارئ جهدا كبيرا؛ كي يكشف عن العلاقة التي تجمع بين العنوان والنصّ. ولعل العناوين التي تهمنا في هذا الفصل، تلك العناوين التي اختارها المبدع بوصفها (مكانا).

وقد جاء المكان عنوانا في غير رواية سعودية لاسيّما روايات الحمد والقصيبي، فإننا نجد نفحات المكان تتجلى من خلال عناوين رواياتهم، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، نجد المكان حاضرا في (العدامة ــ الشميسي ــ الكراديب ــ العصفورية ــ شقة الحرية ــ دنسكو ــ شرق الوادي) من خلال عناوينها، وهذا يشي بالدور المكاني وما يشكله في الرواية السعودية.

ففي ثلاثية الحمد (أطياف الأزقة المهجورة) نجد المكان حاضرا منذ البداية، فالعدامة، عنوان الرواية الأولى، هي حارة شعبية مشهورة من أحياء مدينة الدمام، واختيار الحمد لهذا الحيِّ فيما يبدو عائد لسببين: شهرة هذا الشارع فذكره يعني الدمام المدينة، وثاني السببين أنَّ عراقة هذا الشارع تفوح منها أصالة العادات والتقاليد وثقافة المجتمع الدماميّ، كما أنّ (العدامة) مشتقة من العدم وهو الفقر،

---

[1] حداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير/ مارس 1997، ص 106

[2] حليفي، شعيب." النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)" ، مجلة الكرمل، العدد46، 1992م، ص84

لذلك فإنَّ هذا المكان يرمز ويشي إلى بدائية ذلك المجتمع وفقره وعوزه، وهذا ما رأيناه في حياة البطل (هشام العابر) والمفارقة الكبيرة التي عاشها بين الدمام العدامة/ والشميسي الرياض.

وفي رواية (الشميسي) التي اتخذها الحمد عنوانا للرواية الثانية، نجد أنَّ الدلالة واضحة الملامح منذ الوهلة الأولى/ العنوان، فالشميسي شارع مشهور من شوارع مدينة الرياض، وفي ذلك دلالة على الإشراق والحرية والانفتاح الموجود في الرياض على العكس من (العدامة/ الدمام) التي أظهرها الحمد قاتلة للحرية والانفتاح. فبطل الرواية (هشام العابر) انتقل من العدامة/ الدمام عبر القطار متوجها إلى الرياض واصفا أهل الدمام وهم في القطار أن" كل الحياة لا تعني شيئا لأكثرهم"[1] وهذا دليل على التخلف والرجعية والانغلاق، بينما نجده في (الشميسي) يبدأ الرواية بجملة"بدت غرفته كاملة الآن" [2] وكأنَّ النقص كان من قبل في بيته في الدمام، وليس هذا فحسب، ففي الرياض قد وجد الحرية والانفتاح؛ إذ مارس الجنس والشراب والدخان، ممّا يعدُّه الوعي الجَمْعيّ في السياق الروائي السُّعودي من التابوهات التي لا يجب ممارستها ولا الخوض فيها.

أمَّا في رواية (الكراديب) فقد استخدم الحمد المكان أيضًا عنوانا لروايته؛ ليفصح منذ الوهلة الأولى عن ذلك السجن الذي هو مصير البطل في النهاية في مدينة جدة وكأن الحمد في تلك الثلاثية يقارن بين أمكنة ثلاثة الدمام والرياض وجدة، ومن الملاحظ على هذه المقارنة أنها مقارنة لا تتصل بجغرافية المكان، بقدر ماهي نابعة من الاختلاف في العادات والقيم والثقافة المجتمعية.

وكذلك نجد المكان حاضرا في رواية (شرق الوادي) من العنوان، الذي يحمل في طياته حديث الحمد عن المملكة العربية السعودية في حقبة ماقبل النفط وما بعده. فمن خلال العنوان(شرق) تظهر جدلية الشرق والغرب، فإيراد الشرق

---

[1] الحمد، تركي." أطياف الأزقة المهجورة (العدامة)" ، دار الساقي، بيروت، ط6، 2008م، ص7

[2] الحمد، " أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)"، ص7

حتمًا يقابله الغرب. كما أن لفظة (الوادي) تشي بالمناطق الصحراوية والمجتمعات البدوية، وهذا ما يفصح عنه الحمد في تلك الرواية التي تدور أحداثها في قرية نجدية من قرى القصيم (خب السماوي) وكيف كانت صدمة أهلها الحضارية بعد ظهور النفط، وكيف كانت نظرتهم للغرب الذين جاؤوا ليعملوا في شركة تكرير النفط، حاملين معهم ثقافة جديدة على أهل تلك القرية. والجدير بالذكر أنَّ عنوان الحمد في هذه الرواية يتعالق مع إحدى روايات عبدالرحمن منيف (شرق المتوسط).

وكذلك الأمر عند القصيبي الذي جعل من المكان عنوانا لمعظم رواياته، مثل: العصفورية، شقة الحرية، دنسكو، ففي شقة الحرية نلحظ الجزء الأول من العنوان وهو (الشقة) يمثل مكونا مكانيا، أما الجزء الثاني (الحرية) فهو يمثل مكونا حدثيا، فشقة الحرية تمثل مكانا غير مقيد إذ إنها تمثل مكانا لبقعة ما غير محدودة، ويبدو من العنوان عند القصيبي أن محوره هو المكون الحدثي (الحرية) والحرية تتمثل في تلك الشقة. ولا شك أنَّ هذا العنوان يشي بمرحلة انتقالية من مكان محافظ ذي عادات وتقاليد وقيود اجتماعية، إلى مكان منفتح تُمارَس فيه جميع الطقوس والمحظورات السياسية والجنسية والدينية، وهذا ما رأيناه عندما انتقل أبطال تلك الرواية وهم طلاب بحرينيون سافروا من البحرين للدراسة في القاهرة، ومارسوا جميع الطقوس بحرية مطلقة، فبالإضافة إلى حريتهم في الجنس والشراب والنساء، نراهم أحرارًا حتى في اختيارهم لأحزابهم السياسية، فطفقوا ينتقلون من حزب إلى آخر بين إيمان بحزب وكفر بآخر، وتأرجح وعدم ثبات. كما أنّ القصيبي قد جعل من الشقة وهي من الأماكن المغلقة، مكانا مفتوحا بإضافتها إلى كلمة (الحرية) لا حسيب عليه ولا رقيب.

وفي رواية (العصفورية) للقصيبي، يتربع المكان على عرش الرواية بوصفه عنوانا لها، والعصفورية كلمة شامية يقصد بها مستشفى المجانين والأمراض النفسية، ونلحظ من الوهلة الأولى أن العنوان يقودنا إلى الحرية اللامسؤولة في الأقوال والأفعال، إذ إنَّ المجنون يستطيع أنْ يتخلَّص من مقص الرقيب ويقول ما يشاء ويفعل ما يشاء وقت ما يشاء، ولعل هذا مارأيناه في مستهل

الرواية، عندما دار الحوار بين المريض البروفسور بشار الغول، وطبيبه المعالج/ سمير ثابت، إذ يقول المريض البروفسور:" أنا لست مريضا، أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"[1]. ومن هنا قد تكتمل الخطوط من خلال العلاقة القائمة بين عنوان الرواية/ المكان، وبين مستهل الرواية/ المضمون، فالبروفسور ليس مريضا وإنما جاء إلى المصحة؛ لأنه لم يجد في الخارج ما يحقق له طموحاته وآماله لاسيما الحالة الصعبة التي تمر بها الأمة العربية من تمزق وتشظٍ وتفكك وانقسام، فطفق السارد ينتقد المجتمع بتهكم وسخرية.

ولعلَّ القصيبي أراد من بطل روايته أنْ يكون مجنونا ويقطن العصفورية/ المصحة، إيحاءً منه بأنَّ العقلاء في العالم العربي " العربستاني بحدّ زعمه " مهمشون، وأنَّ السفهاء المجانين الحقيقيين هم من يعيشون خارج المصحات، وقد تولوا زمام الأمور، وهو ما يؤكِّد على تخلف هذا العالم العربستاني وعدم انضباطه في الاختيار. وما دمتُ قد تحدثتُ عن عنوان الرواية/ المكان، وعلاقته بالبداية والمضمون، كان حريّا بي أن أسلط الأضواء على غلاف الرواية، فثمة تقاطع بين العنوان والغلاف والمضمون.

فنلحظ أن لوحة الغلاف لوحة للرسام الاسباني (بيكاسو) وقد أشار إليها القصيبي في بداية الرواية، وإذا ما أنعمنا النظر في تلك اللوحة، علمنا أن المؤلف لم يضعها اعتباطًا، بل إنَّ لها أبعادًا ودلالاتٍ وإيحاءاتٍ ترمز إليها، فـــ (بيكاسو) أسباني وللمسلمين وللعرب حضارة في أسبانيا قد أضاعوها حتى سميت (بالفردوس المفقود)، وبطل الرواية (البروفسور) يبث همومه في حواره مع طبيبه المعالج، ويئنُّ بسبب تشظي المجتمع العربستاني وانقسامه وتحكم الغرب فيه،
يقول:" الاستلاب، يانطاسي، معناه أن يستلب الغرب روحك فتصبح دُميةً سليبة الإرادة" [2] وكأنّ التاريخ يعيد نفسه، فمثلما سُلبت الأندلس في الماضي، فها نحن

---

[1] القصيبي، غازي، العصفورية، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010، ص 11

[2] المصدر نفسه، ص 56

نُسلَب من جديد، ربما لم يكن هذا السلب بالسيف والسنان، بقدر ماهو سلب للهوية والحضارة والكيان.

كما أنَّ كلا الشخصيتين بيكاسو و البروفسور، يتقاطعان في أنَّ لكل واحد منهما مغامرات نسائية غير قليلة، ومما نلحظه أيضا في هذه الرواية استشهاد القصيبي بكثير من أبيات المتنبي، ولعل الجامع بينهما تمَرُّد كل واحد منهما على عصره، والسخط وعدم القبول، والانتقاد اللاذع، وهذا مالحظناه في هذه الرواية، وكأن القصيبي يعيش حالة من التماهي مع المتنبي.

وفي رواية (دنسكو) للقصيبي، يتصدر المكان عنوان الرواية. فدنسكو/ تقابل، اليونسكو: وهي منظمة دولية تعني بالتربية والتعليم والثقافة، ولكن القصيبي تلاعب بالأحرف، وجاء بحرف الدال كي تصبح (دنسكو)، والدنس مأخوذ من الدناسة والقذارة، وهذا ما يشي بأن القصيبي حانق على هذه المنظمة منذ البداية، وهذا ما رأيناه في مضمون الرواية؛ إذ يصوِّر القصيبي هذه المنظمة أبشع تصوير وينتقدها بتهكم وسخرية، ويصوِّر ما يجري خلف كواليسها من مؤامرات وفساد ومالي وإداري، وسوء أخلاق، وخدعتها في العلاقات الدولية، أو لعلَّ (دنسكو) مأخوذة من (Dance) وهو الرَّقص؛ إذ إنَّ هذه المنظمة في نظر القصيبي لا تثبت على حال ولا على مبدأ. فقد تناول القصيبي في هذه الرواية قصة مُرَشَّحين من عدة قارات للفوز بإدارة منظمة دنسكو العالمية، وصور ما يحدث خلال الترشيح والانتخابات من تلاعب وبهتان، وخدع ومؤامرات وفساد.

ولعلِّي أستخلص مما تقدم ما يلي:

1ــ أنَّ المكان بوصفه (عنوانا) بات ملمحًا من ملامح الرواية السعودية، لاسيَّما الروايات، محل الدراسة (العدامة ــ الشميسي ــ الكراديب ــ شرق الوادي ــ العصفورية ــ شقة الحرية ــ دنسكو). ولاشك أنّ تلك العناوين المكانية تبرهن على أنَّ" بعض الكتّاب يعطي المكان أهمية خاصة بحيث أنّ طبيعة الحدث وهوية الشخصية تتحدد في بعض تلك الأعمال بمكان السكن أو العمل

أو المنطقة التي تعيش فيها تلك الشخصية وتتحرك، وليس فقط بما يقولون أن يعبروا عنه من آراء وأفكار أو يتخذوه من مواقف" [1].

2- أنَّ اختيار العناوين المكانية لم يولد من رحم الخيال، ولم ينسج من العدم، بل إنَّ له كبيرَ أثرٍ في التمهيد لدخول الرواية، ومعرفة مضمونها، وما تحمله تلك العناوين من رموز ودلالات وإيحاءات فكرية وثقافية وسياسية واجتماعية ونفسية ودينية، وما واكب المملكة العربية السعودية من تحولات وتغيرات في حقبة ماقبل النفط وما بعده.

3- أنَّ اختيار الأمكنة المحلية بدا واضحا في عناوين الرواية السعودية، (العدامة ــ الشميسي) ومنعطفا يشي بتحرُّر الروائي السعودي من قيود السياسة والمجتمع، وجرأته في الخروج عن تلك العباءات التي طالما لبسها الروائيون السعوديون، فبعد أنْ كان جلّ الروائيين السعوديين يجعلون من الأماكن الخارجية مسرحا لأحداثهم كـــ (القاهرة ــ بيروت ــ لندن) عادت الرواية السعودية لتجعل من المكان المحلي عنوانا لها، ولعل للحمد قصب السبق في هذا التحول، فهو أول من قام بذلك المنعطف، بخروجه عن المألوف والتجديد والانفتاح.

4- من خلال تتبع روايات (القصيبي والحمد) نجد أنَّ الحمدَ أكثرُ جرأةً من القصيبي في هذا المجال، فقد جعل من الدمام والرياض وجدة مسرحًا لأحداث رواياته، وأرضية تتحرك عليها الشخصيات، كاشفاً بذلك عن القيم والعادات والأيديولوجيات التي تمثلها تلك المدن على وجه الخصوص، والسعودية على وجه العموم، ومتكلمًا عن المسكوت عنه ومخترقاً للتابوهات الثلاثة (السياسة ــ الجنس ــ الدين) التي طالما هرب الروائيون السعوديون من الحديث عنها.

---

[1] البازعي، سعد. سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيــروت، ط1 2009م، ص41

1.1 الاستهلال السردي في أعمال تركي الحمد:

تتكوّن الثلاثية من" العدَّامة" و"الشميسي" و" الكراديب"، وقد كُتبت في فتراتٍ متباعدة نسبيا ولكنّها تشكّل مشروعًا روائيًا متكاملا ينهض المتأخّرُ على سابقه، فتدور أحداث رواية" العدّامة" في العدّامة، وهي حي من أحياء مدينة الدمام التي فيها نشأ البطل (هشام العابر) وترعرع، فهو الابن الوحيد لأبوين أصلهما من القصيم، وقد كان هشام في هذه المرحلة طالبا في الثانوية، وكان مولعا بالقراءة، وخاصة فيما يتعلق بالكتب السياسية والفلسفية المحظور منها وغير المحظور، إلى أن انضمَّ إلى حزب البعث العربي الاشتراكي، وانقلبت حياته- من بعد ذلك الحزب- رأسًا على عقب، فأنهى دراسته الثانوية وركب القطار متجها إلى مدينة الرياض، ليسكن عند خاله في شارع (الشميسي) لإكمال دراسته الجامعية هناك.

وبتأمل مقطع الاستهلال في رواية (العدامة) للحمد، نلحظ هيمنة المكان، وحضوره الطاغي منذ الوهلة الأولى، وتحديدًا في سطر الرواية الأول، إذ يبدأ السارد روايته:" بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلسم من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئا على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[(1)].

تنفتح الرواية بجملةٍ فعليّةٍ قصيرة، إلى حدٍّ ما، يليها وصف عام يوقِّع على مفردات الصحراء: سراب، عواصف، رمل... وتهيمن الأسماء على هذا الوصف ممّا يجعله أقرب إلى التوقّف منه إلى السرد المتعاقب. وهذا لا يعني أننا نفقد إحساسنا الكلي بالزمنيّة؛ لأنّ حضور صيغة الفعل المضارع (تثيرها، تجعل، تبدو، تظهر... إلخ)، وصيغة الماضي (بدأت، تضافر) يولّد شعورا بالثبات والديمومة والتصاق الزمن بالمكان ليفضي ذلك إلى رقعةٍ زمكانية تتوفر على بعض ملامح

---

(1) الحمد، العدامة، ص 7

الشّعريّة كالانزياح في تضافري السراب مع العواصف،وعواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جنّ الدهناء، وفضلا عن ذلك، فإنّ الراوي يوقّع على الغرابة والفنتازيا في وصف المكان؛ ليكتسب المكان دلالتين: الغموض المخيف الذي يبعث الرعب في النفوس، والتطلع إلى اكتشاف مايعدّ مجهولا، ويعزّز ذلك أنّ المتلقي الذي يعرف الرياض سيقف عند مكان جديد مشكّل فنيّا، وقد تُوسّل إلى هذا التشكيل بأسطوريةٍ طاغيةٍ تحيل إلى أعماق التراث، وإن اتكأ الكاتب على"الرَّصف" والتوالي في تقديم هذا الأسطوريِّ.

نلحظ، إذن، سيطرة المكان المرتبط بزمنٍ عام من البداية (مباني الرياض ــ القطار ــ الدمام ــ جن الدهناء..)، فالإشارة الزمانية لبداية الرواية: (قيلولة يوم من أيام الصيف ذلك اليوم من آب)، والإشارة المكانية لفضاء الرواية: (الانتقال من الدمام إلى الرياض عبر القطار) تقدِّم لنا حيِّزا وفضاءً نلج من خلالهما النص الروائي.

ولكنَّ الفضاءات المكانية لم تكن الحدث المحوري في بقية الرواية، إذ إنَّ الكاتب لجأ إلى تقنية من تقنيات الزمن السردية وهي (الاستباق)، فمحور الرواية يكمن في حياة الشخصية في الدمام وتحديدا في العدامة؛ ما يشي بأنّ الروايات السعودية لاسيّما الروايات المدروسة قد تنقّلت من المدينة إلى القرية إلى الحارة/ العدّامة بوصفها أمكنة، فقد صوّرت هذه الرواية" الحارة كمكان انتقالي تتعرض فيه الشخصيات لصدمة الحضارة وهجرة المكان الأول"[(1)]، وهذا ما رأيناه في حياة البطل/هشام العابر وكيف تأثّر بهذه النقلة من الدمام ومن حيّ العدّامة على وجه الخصوص، ولعل في ذكر (مباني الرياض) مايشي بالفروق الملموسة بين حضارة الرياض وعمرانها وتقدمها وبدائية الدمام. كما أنَّ ذِكْرَ (القطار) يشي بالحركة ومواكبة البطل واستجابته للأحداث وموقفه منها، كما يشي بتنقله وعدم استقراره، وهذا ما آل إليه في النهاية حتى أودع في سجن الكراديب في مدينة جدة.

[(1)] جريدي، سامي. الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1 ،2008م، ص77

ويبدو أنَّ الكاتبَ حريصٌ على إضفاء بعدٍ أسطوريٍّ للمكان- كما قلنا- وذلك أنَّ الأسطورة تبين العلاقة القائمة بين الإنسان والكون والطبيعة وتفسرها.[1] زيادة على أن توظيف الأسطورة في الرواية العربية تأتي" لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية"[2]. وقد كانت البداية في هذه الرواية حافلة بسمات أسطورية أسبغها الكاتب على المكان، سواء من حيث امتداده التاريخي بوصفه جزءا من أجزاء الجزيرة العربية أو من حيث شكله البدائي.فجعل الكاتب (الرياض) كأنها من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن، وحكاية من حكايات جزر السندباد.

وطرح الكاتب لهذه الإشارات الأسطورية ينسجم مع إيحاءات الانتماء للمكان أو العلاقة معه. فالبطل يقارن مدينة الرياض المدينة العجائبية الأسطورية بعمرانها وحضارتها مع ما رآه في الدمام من رجعية وتخلف وكأنّه يعالج في استهلاليته ثنائية الفقر والغنى من خلال المفارقة بين مدينتي (الرياض و الدمام). ففي تلك الاستهلالية المكانية يسرد الراوي ركوب البطل للقطار وما رآه من أحوال الناس أثناء سيره من الدمام إلى الرياض" كان الجميع في حالة من الفوضى لا تهدأ، بين ضحكة هنا وصرخة هناك. فهذا يتفقد أطفاله لأول مره منذ أن استقل القطار، ويصرخ على زوجته مؤنبا، وذلك يلملم أشياءه"[3]، ولعلّ في هذه الحركة ما يشي بالتطلّع إلى الجديد، والتوق إلى الوصول إلى العاصمة. ويبدو أنّ الكاتب لم يهتمّ هنا كثيرا بالوصف، فلم يذكر ما كان داخل القطار من مقاعد وحجرات، ولم يبين درجة الركاب، أو غير ذلك؛ لأنه معنيّ في هذه اللحظة باستدراج القارئ تجاه مفردات الحضارة التي قد يجدها في الرياض.

---

[1] داود، أنس. الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القـــاهرة، ط3، 1992م، ص20

[2] الصالح، نضال. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العـــرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص149

[3] الحمد، العدامة، ص8

ويجدر الالتفات إلى أنَّ البداية حفلت ببعض الإشارات ذات الطابع الديني والاجتماعي على السواء، وخاصة فيما يتعلق بنساء ذلك المكان" ويصرخ على زوجته مؤنبا، وذاك يلملم أشياءه وهذه تصلح من شأنها وتتأكد من وضع العباءة والخمار وضعا سليما"[1]، وقوله:" وتأفف النساء من هذا الزحام الذي لا يحترم حجابا ولا يقيم اعتبارا لحرمة الأجساد"[2]. فهل تعد بيئة الرياض منفتحة، وبيئة الدمام مغلقة، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون وهما يدرجه الروائي بوصفه آلية تشويق؟.

إنَّ المكان الوارد في الاستهلال أصبح جزءا مكوِّنًا للهوية الشخصية والحضارية لشخوص الرواية وأنماط تفكيرهم وحياتهم، وهذا دليل على القيمة الواقعية غير المرئية له، ويبدو من خلال الاقتباس السابق أمران: التعامل الذكوري وطغيان الأبوية في ذلك المجتمع السعودي، فهو يصرخ عليها ويؤنبها، وهذه تمثل صورة قادمة من الدمام، تصور واقع المرأة، التي تظهر استكانتها، فلا حول لها ولاقوة، وهي الجزء التابع للرجل. وتأتي الصورة الثانية القادمة من الدمام؛ لتظهر أخلاق نسائها، فالعباءة والخمار صديقان حميمان لامرأة الدمام القادمة من مدينة القيم والأخلاق، يرافقانها في حلّها وترحالها من منظور فني.

وتتجلّى الدلالات الثقافية والأيديولوجية و الفكرية على مستوى المكان في القيود المفروضة على المكتبات السعودية، إذ إنَّ أكثر الكتب لا يمكن اقتناؤها بسبب الحجر الفكري الذي لا يكون مُبَرَّرًا في أغلب الأحيان، وهذا مايشير إليه الكاتب عند حديثه عن هشام وهوايته القرائية إذ يقول عنه:" كان يقضي ليالي بطولها في قراءة النصوص الماركسية والقومية والوجودية وغيرها من التيارات الفلسفية والسياسية مما تقع عليه يده في المكتبات المحلية، أو يحصل عليه مما هو غير متاح في المكتبات".[3]

---

[1] الحمد، العدامة، ص8

[2] المصدر نفسه، ص 8

[3] المصدر نفسه، ص9

وممّا يفرزه الاستهلال على المستوى المكاني أنّ الترابط الأسري في المجتمع القروي السعودي ظاهر في بداية هذه الرواية، فحنان الأم على ابنها، واحترام الابن لأمه من أهم مايميز تلك الأسر:" وهل أستطيع أن أخالف لك أمرا، ولكن الأم تصر على البقاء حتى يشرب الحليب أمامها، يرضخ للأمر ويشربه بسرعة"[1]. وتبرز الصفحات الأولى من الرواية ميلا واضحا إلى التحليل الاجتماعي للعادات والتقاليد وأنماط السلوك، ولعلّ فيما أوردت، ما يدل على ذلك.

فالعدّامة تُعَدُّ مُلَخَّصًا مكانيا لمنظومة القيم والتقاليد التي تحتضنها مفردات المكان من خلال إشارات من هنا وهناك إلى الزمن الذي تجري فيه بعض الأحداث، ويأخذ الحدث هنا الشكل الجماعي لتقديم رساله قوامها:

أنه لايصف حركة فردية، وإنما يحاول تصوير الآفاق العامة لمجموعة الناس؛ لأنه يعتقد ربما أنه من الصعب فهم نفسية الفرد بمعزل عن التكوين المثولوجي والديني والقيمي للمجتمع، إلا أنَّ استهلالها لم يكشف لنا الأحداث المحورية للرواية، وإنما قدم لنا تمهيدا لشخصية البطل (هشام العابر)، ولكنّه وهو يفعل ذلك إنما يقدمه ضمن حيّز مكاني طاغٍ، وضمن فضاء زماني، هو الفضاء المشكِّل للرواية.

وبتأمل مقطع البداية في رواية الشميسي يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان، من خلال وصف تفاصيله وأشكاله المختلفة.

يفتتح السارد الرواية بقوله: " بدت غرفته كاملة الآن، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه..... سريرا معدنيا صغيرا، مشجبا للملابس، طاولة وكرسيا من الخشب، رفا للكتب، موقد غاز سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل، وحبلا أزرق كبيرا منح الغرفة رونقا خاصا......."[2].

فالسارد يحاول الإيهام بالواقع في استهلاله من خلال التركيز على أبسط الجزئيات المتضمّنة في المكان؛ ليرسم مشهدا منظورا يستطيع أن يقنع المتلقي أو

---

(1) الحمد، العدامة، ص10

(2) الحمد، الشميسي، ص7

يوهمه بأن مايقرؤه صحيح وواقعيٌّ، وليس الأمر على هذا النحو فيما أرى، استنادًا إلى مقولة نجيب محفوظ: بأنَّ التركيز على الجزئيات المكانية والأثاث خدعة فنية[1].

ولكنْ، وعلى الرغم من تعدُّد مفردات الوصف، فإنَّ مستويات الوصف على النحو الذي يتحدث عنه (فيليب هامون) في كتابه (في الوصفي) يبدو متواضعا، بيد أنَّ هذا الاهتمام بوصف الغرفة يؤكد الدور الكبير الذي ستلعبه هذه الغرفة في مجريات أحداث الرواية، ففيها سوف تمارس جميع الطقوس بحريّةٍ مطلقة (التدخين – الخمر – النساء).

ولو أنعمنا النظر في استهلالية الحمد لهذه الرواية، نجد أنه بدأها بجملة"بدت غرفته كاملة الآن" [2]، وهذا يشي بالجدلية الواضحة بين الحاضر والماضي، بين مكان البطل في (الدمام) الذي يعتوره النقص، وبين الحالة الآنية في الرياض إذ اكتمل فيها كل شيء، فالحالة هنا مكتملة نسبيا مقارنة مع الحالة الناقصة الماضية التي كان يعيشها البطل في عدامة الدمام. وهذا بدوره يجسد الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية بين هاتين المدينتين، مدينة الدمام المهملة، والمدينة العاصمة التي حظيت بالاهتمام دون سواها، ونلحظ ذلك بارزا حتى في غرفة البطل عندما جاء عند خاله وأبنائه فكانت غرفته متواضعة مقارنة بغرفة أبناء خاله،" لقد أصبحت غرفته جميلة حقا رغم أثاثها البسيط، أجمل من غرفتي أحمد وعبد الرحمن الممتلئتين بأثاث فاخر وكثير"[3].

إذن، فغرف أبناء خاله تحمل أثاثا فاخرا؛ ما يشي بترف أهل الرياض ونوالهم الحبوة دون سواهم من المناطق الأخرى، من وجهة نظر فنية، على الرغم من أنّ الواقع الموضوعي في السعودية ينقض ذلك فلننظر إلى جدة والدمام ومكة والهفوف وبقية المدن الكبرى، نجد أنها لا تَقِلُّ كثيرا عمَّا في الرياض، مما يجعلنا نجزم أنَّ الكاتب إنما أراد النقد السياسي المتضمِّن إقصاء بعض المدن وحرمانها

---

(1) قاسم، بناء الرواية، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص 8

من البنى التحتية ومظاهر التقدم، لاسيّما أنَّ الكاتبين من رجال السياسة في السعودية ولهما تجارب ومواقف تتماهى مع أبطالهم في رواياتهم خاصة في ثلاثية الحمد"أطياف الأزقة المهجورة" و" شقة الحرية" للقصيبي التي يرى العوين أنها" تصوّر فترة قلقة ثائرة من حياة بطلها فؤاد الطارف الذي هو غير بعيد عن كاتب الرواية"غازي القصيبي" و"هشام العابر" بطل رواية العدّامة للدكتور الحمد هو الكاتب نفسه"[1]، كما يرى الناقد محمد العباس أنّ شخصيتي فؤاد بطل شقة الحرية وهشام بطل العدامة "تمثلان امتدادا عضويا لذاتي الكاتبين"[2]؛ وهذا يجعلنا نؤكد ما أخذه النقاد السعوديون على الحمد والقصيبي كليهما؛ إذ إنَّ مابين أيدينا يندرج ضمن ما يسمّى بالسيرة الذاتية الروائية وهو موضوع يحتاج إلى مناقشة مستفيضة تخرج البحث عن أهدافه. وعند العودة إلى الأثاث الفاخر الذي حوته غرفة أبناء خال البطل نؤكد أنّ الأثاث، بلا شك، يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية والجمالية، ما يسمى بـــ "فلسفة الأثاث"[3] عند ميشال بوتور، ولكنه وإنْ كان عند الحمد يعكس بُعدا اجتماعيا بوصفه دليلا على الحالة المادية المترفة، إلا أنه لم يعكس بعدا جماليا، فلم نَرَهُ يحظى بكثير اهتمام من الناحية الوصفية، واكتفى بقوله (أثاث فاخر وكثير) إذ لم يبين ما نوع الأثاث، وما أشكاله وما محتوياته. ولعلَّ الغرفة وهي المكان المغلق/ مجازا، إلا أنها أصبحت مفتوحة تمارس فيها أنواع الرذيلة، وقد" تحولت الغرفة إلى ملجأ لأبناء خاله يقصدونها كل حسب حاجته........"[4]، ففي تلك الغرفة يُمارَس التدخين ويُشرَبُ العرق، حتى إنَّ الإتيان بفتيات كانت فكرة واردة يسهل تطبيقها، وكأن أبناء خال البطل قد استنشقوا

---

(1) العوين، محمد عبدالله. قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الشركة الوطنية الموحـــدة للتوزيع، الرياض، ط1، 2009م، ص338.

(2) العباس، محمد. مقالة" العدامة" نص بلا ذروة تعبيرية، الرياض، العدد 10566، فـــي 23 محرم 1418هـــ- 29مايو 1997م، ص31.

(3) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ت: فريد أنطونيوس، (ط3)، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986م، ص53.

(4) الحمد، الشميسي، ص8.

الحرية بتلك الغرفة التي وجدوها متنفسا لهم" إذا أراد عبدالرحمن التدخين كانت الغرفة هي المكان المفضَّل، وقد صرَّح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة....... أما حمد فكان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لا يتجاوز القارورة أو بعضها، وبعض الأحيان يكون في كيس بلاستيكي يضطر هشام لإفراغه في قارورة كي لا يتمزق وينساب منه وتفوح رائحته الكريهة في الغرفة"[1].

ولعلَّ السارد في تكراره للغرفة في استهلاله، حيث ذكرها خمس عشرة مرة، دليل على أهمية تلك الغرفة/ المكان، فهي المكان الذي ينطلق منه البطل إلى عالم آخر، عالم تُمارَس فيه الحياة بعيدا عن القيود الإجتماعية، فمنها تعلم التدخين والشراب والنساء وانطلق إلى آفاق أخرى. ولعل/ الغرفة/ المكان، تمثل الاستهلال المحوري البنية، بحسب ياسين نصير، إذ إنها تمثل دور البطل في هذه الرواية، كما أنَّها بدت مكانا ظاهرا أكثر من غيرها في هذه الرواية، وثمة أماكن أخرى تمّ ذكرها مثل (السطح ــ المنزل) ولكن ذكرها لم يتجاوز المرتين، إيحاء بأهمية (الغرفة) ودورها في سير الرواية وشخصياتها.

لقد أبان السّارد عن سلوكيات أهل الرياض من خلال أبناء خال البطل الذين طفقوا يمارسون الرذيلة، وهم الذين يدَّعون الفضيلة، كما أنَّ المكان/ الرياض، يوحي ببعض القيم والعادات التي كانت طافحة آنذاك، ومنها عدم تعليم المرأة، وطغيان الذكورية في ذلك المجتمع، فــ (موضي) ابنة خال البطل (هشام العابر) لم تكن متعلمة ولم تكمل تعليمها، فجاء على لسانها:" لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك....ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل...معي الإبتدائية....... سامح الله الوالد كل شي فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات"[2].

إذن، فاستهلال هذه الرواية يبين انتقال البطل (هشام العابر) من الدمام إلى الرياض لغرض الدراسة في (الكلية) والتحولات النفسية التي يمر بها، ولكنَّ هذا الاستهلال لم يفصح في مجمله عن بقية الأحداث المحورية.

---

(1) الحمد، الشميسي، ص9

(2) المصدر نفسه، ص10

وفي رواية (الكراديب) للحمد التي تتلخص في نقل البطل إلى السجن في مدينة جدة، حيث يجد هناك أقصى أنواع العذاب النفسي والجسدي، ولقائه بأصدقاء جُدُد في ذلك السجن، الذين يمثلون تيارات ومذاهب فكرية مختلفة منهم (الشيوعي والملحد والقومي) ويفلسفون الأشياء ويتجادلون إلى أن يتم إخراج البطل من سجن الكراديب بعد عفو شامل بعد أن قضى في السجن أكثر من سنتين.

يأخذ الاستهلالُ حيِّزًا فضائيا طويلا، وتبلغ عدد صفحاته تسع عشرة صفحة، يبدؤه الكاتب بقوله:" بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض، وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهويسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له. ولم تلبث الطائرة أن توقفت تماما أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الأذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة" [(1)].

ونلحظ أنَّ هذا المقطع الاستهلالي يذكِّرنا مباشرة باستهلالات الروايات الكلاسيكية الواقعية، إذ يقدم الكاتب نصه الروائي بذكر المكان وتحديده، وتقديم الشخصيات، والحدث المحوري، وهو ما يسمى عند ياسين النصير بالاستهلال الروائي المحوري البنية. فالأمكنة تتمثل في (الطائرة ــ الأرض ــ المطار ــ مدينة جدة) والشخصية الرئيسية (هشام)، والحدث المحوري من خلال الرحلة التي ألقت الرعب في قلب هشام وهي الرحلة المتجهة إلى السجن، لاسيما أن الكاتب أفصح عنها في الجزء الثاني من ثلاثيته في رواية (الشميسي). كما أنّ الكاتب قد اختار انطلاق الرواية من الفضاء المكاني على الطريقة السينمائية القائمة على الانطلاق من المكان الواسع إلى الضيق ومن الأكبر إلى الأصغر، ومن العام إلى الخاص، فقد بدأت رحلة البطل من الطائرة إلى مدينة جدة منتهية رحلته بسجن الكراديب، وهذا ما أفصح عنه الكاتب في بقية صفحات استهلال روايته، حينما

[(1)] الحمد، تركي." أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)" ، دار الساقي، بيروت، ط6، 2008م،ص7

وصف حال البطل"وأخذ بعض العمال ينظرون إلى هشام وحارسه وقد ارتبطا بالقيد الحديدي"[1]؛ ما يشي بالحالة المتأرجحة والمتذبذبة التي يعاني منها البطل (وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام)، كما أنَّ استحضار الروائي لنقيضين (الطائرة/ الارتفاع ــ الأرض/ المقر الهبوط) دليل عل حيرة الشخصية وضيقها وتناقضها، وهذا ما رأيناه من حال البطل في اعتقاده باستحالة الإقامة الطيبة في جدة.

والمكان الروائي تختلف دلالته من عمل إلى آخر، فقد يكون بشير خير،وقد يكون نذير شؤم، وهذا مالمسناه من استخدام المكان/ الطائرة، إذ غالبًا ما تعبّر الطائرة عن الانطلاق والارتفاع والحرية، والسفر والسياحة، ولكنه في هذه الإستهلالية يمثل قيدا وقضبانا للبطل ورحلة مجهولة. كما نلحظ أن المكان قد تفوق على الزمان في هذه الاستهلالية.

وقد أظهر الكاتب السجن مكانا مخالفا للمألوف، ويتكثف الزمن في السجن، ويتضاعف تأثير المكان في الشخصيات والأحداث، حتى يغدو السجن مكانا مكتنزا ومؤثرا، إنّه مكانٌ يفرض نفسه بقوة على القارئ، مثل ما أنه فرض نفسه بصرامة على الشخصيات التي تعيش فيه، وعلى الزمن المسجون خلف قضبانه، وعلى الأحداث التي تدور داخل زنزاناته. وإذا كان المكان قد صنف إلى مكان مفتوح وآخر مغلق فإن (السجن) من أشد الأماكن انغلاقا، والمكان المغلق يبعث إيحاء بأنه يحتوي أسرارا وألغازا، ولذلك تكون الأحداث فيه والحوادث والشخصيات حافلة بالدلالات والرؤى، فنجد الحمد يتجوّل في فضاء السجن متتبِّعًا معالمه المكانية: أسواره وأبوابه، ونوافذه، وزنازينه، فيقول:" كانت النوافذ ذات القضبان الفولاذية تنتشر على جدران المبنى، ومن خلال هذه النوافذ والبوابة ذات القضبان الفولاذية كان هناك نور ضئيل ينبعث من الداخل....."[2].

---

[2] الحمد، الكراديب، ص12- 13

ويعرض الكاتب لمشاهد متنوعة للمكان الروائي في مدينة جدة معتمدا في ذلك على الوصف الذي هو حتمية لا مناص منها في السرد، فيقدم مشهدا زاخرا بالحيوية والحياة للطرقات والساحات التي عني بإبرازها، وفي هذه الأمكنة يكشف الروائي عن دلالاتها في ممارسة العادات والتقاليد الشعبية في مدينة جدة:" تنتشر المقاهي على الجانبين، مزدحمة بروادها، وقد تسللت رائحة تبغ الجراك الحجازي المميزة إلى السيارة رغم النوافذ المغلقة......."[(1)]وانتشار هذه المقاهي إنما يدل على رائحة الحرية وعادة مرغوبة عند بعض أهل جدة، بعكس ماكان في الدمام، فما زالت المفارقات ظاهرة عند الحمد، فرواد المقاهي هناك في الدمام كان ينظر إليهم نظرة احتقار وازدراء، فيتذكر تسمية أمه لهؤلاء:" الذين أمه كانت تسميهم بالصيع والدشر والسراسرة"[(2)]هذه التسمية تظهر ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه هشام في الدمام، والذي يرفض أي خروج على عاداته وتقاليده وقيمه، فهو مجتمع محافظ على ذلك، بينما نجد هذه الثقافة قد اختلفت بين مجتمع الدمام والرياض وجدة.

ويستهل الحمد روايته (شرق الوادي) بسند حديث:

"حدثنا ابن بشار حدثنا يحيى حدثنا سفيان هو الثوري حدثنا سليمان هو الأعمش عن أبي ظبيان عن ابن عباس قال: أول ما خلق الله القلم قال اكتب... إلخ الحديث"[(3)].

فمن خلال مقطع البداية الذي استهلَّ به الحمد روايته أو(حكايته) بحسب مايرى، نلحظ أن له موقفا ضد التراث، (حدثنا فلان عن فلان) ينتهي بانتهاء تقديمه للحكاية، لذلك جعل هذا السند تمهيدا لروايته التي تكمن في المخطوط الذي كتبه (جد البطل) وأوصى به نسيبه (عثمان) أن يعطيه لحفيده البطل (جابر

---

(1) الحمد، الكراديب، ص10

(2) المصدر نفسه، ص10

(3) الحمد، تركي." أسفار من أيام الانتظار (شرق الوادي)" ، دار الساقي، بيروت، ط4، 2006م، ص7

السدرة)، الذي كان يعيش في خب السماوي إحدى قرى القصيم، والذي هاجر من مكان إلى أخر بحثا عن الشخصية الأسطورية ذات المعجزات والكرامات، (سميح الذاهل)، وقد قسم الحمد روايته إلى خمسة أسفار (سفر الآفلين ــ سفر الأولين ــ سفر التائهين ــ سفر اللاهين ــ سفر الحنين). إنّ الحمد أراد القول: إنّ هذه الأناشيد/ حدثنا فلان عن فلان/ أساطير وخرافات، مثلها مثل حكاية (سميح الذاهل) الذي تناقلت قصته الأجيال تلو الأجيال عن أجدادهم، فيقول السارد:" ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب بيد عجوز غريب فقد الوعي بالدنيا، فتركته الدنيا. تجاوزني الشباب والكهولة، وهأنذا اليوم وقد اشتعل الرأس مني شيبا...... لقد غير ذلك المخطوط حياتي رأسا على عقب، وكم كان بودي لو لم أقرأه حين أعطاني إياه العم عثمان السايح"[1].

وإضافة إلى ما تمخضت عنه البداية من تبيان لموقف الحمد من التراث، فقد قامت الوحدة الاستهلالية السابقة بوظيفة تأطيرية للرواية من خلال الإشارة إلى ظروف القصة الزمانية والمكانية، والحدث الرئيسي الذي تولدت عنه بقية الأحداث، ذلك أنَّ الاستهلالَ السرديَّ في الروايات ذات الطابع الواقعي كثيرا ما يحفل بهذه الوظيفة، عندما تضع البداية مؤشراتها الظرفية ومعلوماتها وإعطاء المتلقي الخلفية الخاصة للشخصية ليستطيع بعدها أن يربط الخيوط التي تنشأ فيما بعد [2].

وقد تمثلت هذه المؤشرات الظرفية في الآتي:

1ــ الإشارة الزمانية في استهلال الرواية:" وهأنذا اليوم....... أربعين عاما من حياتي وحياة زهرة ضاعت سدى..... وكم كان بودي اليوم لو لم أقرأه...."[3].

---

[1] الحمد، " أسفار من أيام الانتظار (شرق الوادي)"، ص8- 9

[2] قاسم، بناء الرواية، ص 30

[3] الحمد، شرق الوادي، ص 8 ــ 9

2ــ الإشارة المكانية في استهلال الرواية:" لم يبق أمامي إلا الانتظار في هذه المدينة المعزولة في ديار مجهولة"[1].

3ــ الإشارة إلى الحدث الرئيس في استهلال الرواية" لقد غير ذلك المخطوط حياتي رأسا على عقب" [2].

إذن، نستطيع أنْ نُصنِّفَ الاستهلالَ في رواية (شرق الوادي) بأنَّهُ استهلالٌ محوري البنية؛ إذ إن ذلك المخطوط هو الحدث الرئيسي الذي تقوم عليه مفاصل الرواية من البداية وحتى النهاية.

كما نلحظ في أحد مقاطع استهلال الرواية محاولة الكاتب بأنْ يُقَدِّمَ تجريدا فلسفيا من خلال بناء سردي ــ وهو لا يكون قد خالف القاعدة ــ وهذا مِمَّا يُعَدُّ عيبا، إذ إنَّ التجريد الفلسفي يفرزه النص ولا يُقدَّمُ مباشرةً من خلال الكاتب. يقول السارد:

" حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة واحدة: البحث عن حقيقة، وربما وهم البحث عن حقيقة، وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون، فإذا كان كل الوجود محصورا بين حرفي الكاف والنون، فعدمي ملقى بين الوهم والحقيقة. وكل ما أمني نفسي به اليوم، لحظة من لحظات إشراق المتصوفة تعتريني فجأة، فتنقلب الحيرة إلى يقين، ولو كان يقينا زائفا،، المهم أن يكون يقينا"[3].

وفي رواية(جروح الذاكرة) للحمد يصور الكاتب فيها انتقالَ المجتمع السعودي وما طرأ عليه من تغيرات اجتماعية وثقافية وفكرية نتيجة الصدمة النفطية وما صحبها من مساوئ وإيجابيات، من خلال حديثه عن أسرة نجدية انتقلت من إحدى القرى لتستقر في قلب الرياض إبّان الطفرة النفطية.

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص 11

(2) المصدر نفسه، ص 9

(3) المصدر نفسه، ص8

أمّا الاستهلال السَّردي فيبدأ بالمقطع التالي:" فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان، عدا ذلك البصيص الخجول من نور أزرق باهت يأتي من مصباح الممر الواهن، وهو يحاول اختراق عتمة ليس له معها أية حيلة. دعكت عينيها الواسعتين بقوة وهي تحاول فتحهما على اتساعهما، ونظرت إلى يديها في الظلام، وكلها حرقة على تلك الشعيرات القليلة التي تعلم أنها سقطت من أهدابها الطويلة التي طالما كانت محل اعتزازها وغيرة رفيقاتها. كانت قد عاهدت نفسها كثيرا على ترك هذه العادة السيئة، كما كانت تصفها، حفاظا منها على أهدابها الجميلة، ولكنها لم تفلح، فقد كانت متعة الدعك تفوق ذلك الثمن البخس المدفوع من شعيرات متساقطة معدودة بمراحل كثيرة. تنهدت بصوت حاولت أن يكون صامتا، ثم نظرت حولها بعينين ألفتا العتمة منذ نعومة الأظفار، وإن كانت نفسها لا تزال تنفر من العتمة رغم الألفة وذكريات الطفولة وأيام القرية والزواج الأولى" [1].

فمن خلال هذه البداية نلحظ أنَّ الوصف قد تجاوز حدوده التزيينية والإيهامية إلى التفسير والترميز، وإلقاء الظلال النفسية على المشهد وعناصره بما فيها الشخصية، موحيا عبر مفرداته وأنواره الباهتة بالنزعة المأساوية على المكان وعلى البطلة على حد سواء. وعلى الرغم من أنَّ المكان لم يتم تسميته أو توصيفه من قبل الكاتب، إلا أنه لعب دورا بارزا في تغيير مسار الشخصية، والتمهيد لباقي الأحداث، ففي السطر الأول وردت كلمة (المكان) خالية من أي إحالة أو تسمية لمكان بعينه ما يشي بتوحش كل ما يمكن تسميته مكان أو فضاء، فالحزن والشؤم بدا سمة للبيت والحديقة والحجرة وكل ما يمكن أن يسمى مكانا. وإن كانت تلك البداية لم تقدم الحدث المحوري صراحة إلا أنها رمزت إليه بانتقال البطلة من القرية إلى حي العليا مع إجراء بعض المقارنات بين هذين المكانين، مما يفضي إلى التحولات التي ستحدث لاحقا.

---

[1] الحمد، تركي." جروح الذاكرة" ، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010م، ص13

كما تتموضع هذه البداية في صلب الإبانة عن حالة من القلق النفسي، فتَذَكُّر القرية وأيامها بمثابة نشدان للراحة والهدوء. ذلك أنَّ الشخصية الرئيسة تعقد مقارنة منولوجية بين الحياة الأولى في القرية. وبين حياتها الآنيَّة " منذ انتقالهم إلى حي العليا" وحي العليَّا من الأحياء المشهورة في الرياض ذلك الحي الذي تمخَّض عن الطفرة النفطية السعودية.

إنَّ القريةَ مكانٌ يرمز إلى الحياة السعودية النجدية البدائية ماقبل النفط، والعليَّا تُمَثِّل المكان الحضاري والنقلة السعودية والتحولات الفكرية والاجتماعية والفكرية والثقافية فيما بعد (النفط). فالمفارقة بين القرية والمدينة الحديثة أصبحت واضحة جلية" ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن"[(1)]، بينما أصبحت الحياة في المدينة الحديثة لها فلسفة خاصة وحياة أقرب ماتكون إلى ضياع القيم والمبادئ والتأثر بالحضارة الغربية، فهاهم بعد أن كان الزمن لايعني لهم شيئا فإنهم " يهرعون إلى حفلات عيد ميلادها، كما تهرع هي إلى حفلات عيد ميلادهم، محملين بالهدايا الثمينة وهم يغنون:" سنه حلوة ياجميل وتارة happy birthday to you"[(2)]؛ لذلك فإنَّ الروائيين السعوديين تجدهم في جل أعمالهم يركزون على الرغبة في" الحفاظ على الهوية في مواجهة زحف المدينة الحديثة"[(3)]، فواقع الحياة في المدينة (المكان الجديد/ العليا) يختلف كل الاختلاف عن الحياة في القرية، فثقافة المجتمعات القروية تخونهم في تحديد بعض الضروريات، ففي المجتمع القروي مثلا ــ يصعب على المسنين تحديد أعمارهم، فغالبيتهم يجهلون تواريخ ميلادهم، لأنهم لم يكونوا مهتمين بالتواريخ:" فهي تعلم أنها اليوم قد عانقت الخمسين من عمرها، أو ربما تكون قد تجاوزتها، أو أقل منها بقليل، لا تدري على وجه الدقة. فهي في الحقيقة لا تعرف تمامًا متى ولدت، ككل

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص15

(2) المصدر نفسه، ص 15

(3) البليهد، حمد. جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الــدمام، (د.ط)، 1429هـ، ص57

امرأة ورجل من جيلها"[1]، ويظهر من ذلك أنَّ الزمن لا يمثل اهتماما للمجتمع القروي، فالأيام عندهم واحدة، اليوم كالأمس وكالغد،" ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن مجرد شمس تشرق وأخرى تغيب" [2].

ومن الملاحظ أن المفارقة واضحة بين المجتمع القروي والمجتمع المدني حتى في النظرة إلى الزمن وأهميته، فنجد أنَّ الأمر قد تغير وتحول منذ أن كان الانتقال إلى (العليا) وهو حي من أحياء الرياض المتمدنة، فالمجتمع المدني لديه الاهتمام بالزمن والتواريخ، كما نلحظ أنَّ اختيار الحمد للمكان (العليا) دليل واضح على تلك النقلة النوعية في حياة المجتمع السعودي بعد ظهور النفط، فكان المكان تعبيرا عن مدلولات الزمن، فالزمن يمثل حقبة ماقبل النفط وما بعده، وما حمله من تغيرات مجتمعية.

ونجد الزمن في هذه الرواية فاصلا بين حقبتين متناقضتين في حياة المجتمع السعودي، حقبة حملت التطور والتقدم والحداثة، وحقبة حملت الفقر والرجعية والكآبة، وذلك يبدو حينما يتحدث السارد على لسان البطلة:" رغم حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حي العليا وفي تاريخ اختارته في العشر الأواخر من آذار، حين تعود عشتار منتصرة من العالم السفلي تقود تموز بيدها......" [3] إنّ اختيار الكاتب للزمن المتمثل في العشر الأواخر من آذار يدل على أن هذا الزمن مؤشر على قدوم الخير والعطاء، وانتهاء القحط، وما يدل على ذلك اختياره عودة عشتار وهي رمز الخصب والحياة.

2.1 الاستهلال السردي في بعض أعمال القصيبي الروائية:

تُقدِّم رواية العصفورية حكاية بطلها (البروفسور) الذي قطن مستشفى الأمراض النفسية وتدور أحداثها من خلال الحوار الذي أجراه الدكتور (سمير

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة، ص 14

[2] المصدر نفسه، ص 15

[3] المصدر نفسه، ص14-15

ثابت) مع المريض/ البروفسور بشار الغول الذي استطاع أن يختزل كل ما في جعبته خلال عشرين ساعة في العصفورية، واستطاع الكاتب/ البطل البروفسور من خلال ذلك الحوار انتقاد المجتمع العربستاني بتهكم وسخرية/ متمثلاً في المتنبي الذي يتقاطع معه في تمرده، وثورته على مجتمعه آنذاك، وقد تناول القصيبي عدة قضايا منها، عقدة الخواجة، وعقدة السلطة، وصراع الأنا والآخر، وانتقاد الأدباء والمفكرين والشعراء والصحافة.

تبدأ الرواية بـــ < مدخل >:" يفتح البروفسور النافذة من جناحه في العصفورية على الممر وينادي: شفيق شفيق ! تعال هنا فوراً!

يقترب المُمَرِّض الضخم من النافذة وعلى فمه ابتسامة كبيرة: مساء الخير يابروفسور أمرك؟

أين الدكتور سمير ثابت ؟

_ فَلّ.

فل الله رأسك ! كيف فلَ؟

فل يا بروفسور.

فل دون أن يراني؟ { اطلب }[1] لي فورا فخامة الرئيس كميل شمعون \\- كميل شمعون أعطاك عمره.

مات ؟! لا حول ولا قوة إلا بالله ! { اطلب } لي فوراً دولة الرئيس سامي الصلح.

وسامي الصلح أعطاك عمره.

مات؟! إنا لله وإنا إليه راجعون ! من رئيس الجمهورية الآن ؟ الياس الهراوي.

من ؟!

الياس الهراوي

ورئيس الحكومة؟

رفيق الحريري

---

(1) وردت في النصّ الأصلي (أطلب) ، ومعلوم أنَّ الأمر من الثلاثي يأتي بهمزة الوصل لا القطع.

ومتى يرجع الدكتور سمير ثابت ؟

على بكرة

{ اطلب } منه أن يحضر لمقابلتي فور وصوله.

أمرك، يا بروفسور.

يغلق البروفسور النافذة"[(1)]

لقد تم تحديد نهاية مقطع البداية استنادا إلى العنوان الذي وسمه الكاتب بـــ < مدخل>، حيث جعل من المقطع السابق مدخلاً لروايته. وإنْ كنتُ سوف أُسلِّطُ الضوء على ما بعد المدخل باعتباره ضمن السياق الاستهلالي للرواية.

وبتأمل مقطع البداية يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان، من خلال إيراد غير مكان (النافذة _الجناح _ العصفورية _ الممر)، والزمان الذي وردت أحداثه في فترة زمنية محددة رغم أن الكاتب لم يفصح عنها بشكل واضح، ولكنه بث في ثنايا أفعاله آثاراً أرادنا أن نقتفي معالمها، ومن ذلك قوله:" رئيس الحكومة ؟ رفيق الحريري" [(2)].

كما أنَّ الحدث الرئيس في الرواية بدا واضح الملامح، وهو اللقاء بين المريض/ البروفسور والدكتور/ سمير ثابت، والذي يمتد إلى نهاية الراوية،ما يجعله محوراً رئيساً فيها." ومتى يرجع الدكتور/ سمير ثابت ؟ على بكرة: { اطلب } منه أن يحضر لمقابلتي فور وصوله.....أمرك يا بروفسور"[(3)].

فاختيار القصيبي للمكان/ العصفورية، عائدٌ، فيما يبدو، إلى أنه يعطيه فضاءات واسعة للسخرية، والتهكم، فلما أراد أن يوجّه نقداً لحالة دولة عربستان (الدول العربية) اتخذ العصفورية مكاناً لروايته؛ لأنَّ المجانين يمكن أن يقولوا ما يشاؤون دون مساءلة من أحد، ويمكن من خلالهم الرمز إلى غير دلالة؛ فهم يذهبون إلى ما هو أبعد من الواقع، فيعيشون في خيالات واسعة، كما أنَّ المكان/

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص9

(2) المصدر نفسه، ص10

(3) المصدر نفسه، ص11

العصفورية، والأثاث الفاخر يشي بمكانة المريض/ البروفسور، وأنه ذو مكانة رفيعة، وأنه أتى إلى المصحة باختيار منه" ما شاء الله ! صالون، وغرفة طعام، وغرفة نوم، ورفوف كتب، وكاميرات فيديو، وستريو" [(1)] لاسيما أنَّ إقامته في جناح دليل واضح على مكانته الاجتماعية والعلمية.

إذن، فالكاتب قد أبان لنا ملامح شخصيته، وأيديولوجيتها من خلال وصف المكان، ومن خلال أيضا علاقتها وسؤالها عن شخصيات مرموقة

- " كميل شمعون كان صديقك، يا بروفسور ؟!

_ آووه ! كنا نصطاد معاً........" [(2)]، واختيار المكان ومفرداته من قبل القصيبي يرمز إلى أنَّ هذه الشخصية لا تعاني من أي مرض" أولا يا دكتور، أنا لست مريضاَ أنا ضيف" [(3)]، وإنما أراد أن يوهم القارئ بالواقعية من بداية الرواية من خلال وصف أثاث الجناح، كما نلحظ أنَّ الزمن لم يكن زمناً محدداً، وإنما أفصحت عنه بعض الكلمات" صباح الخير يا بروفسور- صباح النور، دكتور ثابت" [(4)] والصباح كما هو معروف يوحي ببداية يوم جديد، فإذا كان زمن الصباح يعني الحركة والفعل والحياة للآخرين، فإنه يمثل للبطل بداية المواجهة وكشف المستور من خلال حواره مع الطبيب المعالج. كما نجد القصيبي قد تناول عبر عقلية المجانين غير مكان، ليحمل مدلولاته التي أراداها فيذكر البقاع جبل في لبنان" كنا نصطاد النمور... في البقاع"[(5)] فذكر البقاع من خلال جملة يرفضها العقل، وعندما يستغربها العقل يتكئ على الزمان ليثبت ما يقول:" كان هذا في الزمانات ياحكيم، ربما قبل أن تولد أنت، كانت البقاع مليئة بالنمور.."[(6)]، وكأنه يستحضر الماضي ويبكي على الأطلال كحال كل العرب، وفي دجلة العرب كان اللامعقول

[(1)] القصيبي، العصفورية، ص11

[(2)] المصدر نفسه، ص12

[(3)] المصدر نفسه، ص11

[(4)] المصدر نفسه، ص11

[(5)] المصدر نفسه، ص12

[(6)]المصدر نفسه، ص12

أيضا؛ ففيه تعيش التماسيح،" أووه كانت دجلة تعج بالتماسيح، ثم أفنيناها...." [1].
فالروائي لم يذكر هذه الأمكنة ووضع اللامعقول فيها عبثاً، لكنها حملت في ثناياها دلالات تصب في انتقاد الحالة العربية التي وصلت إليها من ضعف ووهن، مقدّما ذلك من خلال توظيف المفارقة والفانتازيا والسخرية المرّة.

إنَّ رواية القصيبي (العصفورية) من الراويات التي يصنف استهلالها بأنه استهلال محوري البنية، فالعصفورية/ بوصفه المكان الذي تجري فيه الأحداث يظل ممتدا إلى نهاية الرواية، كما أن الزمن في العصفورية مكثف (عشرين ساعة) يحكي فيها المريض جميع ما يعانيه من عقد، وواقع مرير للأمة العربية، وأما من حيث الشخصيات الروائية فإننا لا نكاد نجد إلا شخصيتين رئيستين/ البروفسور/ المريض والطبيب المعالج/ سمير ثابت، بيد أنَّ الشخصية الرئيسة البطل/ هي التي تستقطب الأحداث وتتربع على عرش الكلمة في فترة زمنية وجيزة، وفي حيز مكاني محدد (العصفورية)، وحتى إن وجدت بعض الشخصيات الثانوية فإنها لا تدور إلا في فلك الشخصية المحورية وتتفيأ ظلها.

إذن، فإنَّ رواية العصفورية من الروايات التي لا يمكن حصر استهلالها، فهو ممتد إلى نهاية الراوية، لأنها عبارة عن حوار بين الطبيب المعالج والبطل البروفسور، لذلك فقد حددت الاستهلال في خمس الصفحات الأولى، والمكان/ العصفورية، هو المكان الرئيس وهو الذي يمثل دور البطولة، إذ جعل منه القصيبي أحد شخصيات السرد، كما أنَّ الزمن في هذه الراوية هو زمن الحكي، إذ إن القارئ لا يمكن أن يمسك به إلا في الجلسة العلاجية، ما يشي بأن كرونولوجية الزمن يصعب الإمساك بها سوى في المستشفى/ العصفورية، وهذا ما يسم الزمن بالتشظي، ما يدل على تشظي الأمة العربستانية وتفرقها وانقسامها.

ربّما كانت رواية" أبوشلاخ البرّمائي" إتماما لمشروع القصيبي في العصفورية؛ ففي العملين أكثر من مشترك على مستوى ثنائية الشخصيات أو معنى اللامعقول، كما أنّ العملين كليهما يقدِّمان نقدًا سياسيا واجتماعيا، وزيادة

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص12

على ذلك فإنّ الروايتين تتكئان على سرد حالة فرديَّة يمكن الانطلاق منها إلى حالة جماعيّة، في كل منهما سيرة شخص، ففي العصفورية نقرأ سيرة البروفسور المريض ويتكفّل بعلاجه السريري الدكتور ثابت، وفي أبي شلاخ البرمائي تسرد لنا الشخصية الرئيسية حياتها منذ الولادة إلى الموت من خلال البوح للصحفي توفيق. وكلتا الروايتين تبدآن بمدخل مُفْعَمٍ بسرد سلسلة من المعلومات التي يغلب عليها طابع التزييف والعبث بالتاريخ، ينتهي السرد إلى خلق مفارقات مُرّة، وتهكمات ساديّة تحلل الواقع وتفضحه وتعرّيه.

تؤشّر أحداث الرواية الثانية" أبو شلاخ البرّمائي" إلى فترة التحول النفطي وما تمخّض عنه من سلبيات وإيجابيات، يصبح البطل" الضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة.غير أنه يتخذ من عثراته ما يُبرِّر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادّعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.." كما يرى حسن النعمي[1] الذي قارن بين العملين من زوايا المدخل والنهاية وكسر رتابة السرد التقليدي بتبنِّي الحدث المتداخل والتعويل على المكان والزمان بأشكال متفاوتة.

بين الممثل النفسي والكذاب والمدخل والمخرج يلتقط النّعمي خيط السرد ويتابعه ملتفتا إلى دلالات الأسماء والأحداث والمداخل،ممعنا في حصر المتشابهات بين الروايتين، وقد أشرنا إلى شيء من ذلك فيما سبق. يبدو البروفسور شخصا حالما بالمجد، حالما" بعالم يخلو من الخراب؛ لذلك فقد شغله إصلاح ذات البين، ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلا شقيا وتعيسا لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله إلى الهذيان والجنون، فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كلّ قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم العالم"[2]، ويضيف النعمي أنَّ موت الذاكرة التي واجه بها البروفسور

---

[1] النعمي، حسن." الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي" ، مجلة علامـــات، المجلد13، الجزء49، النادي الأدبي الثقافي، جدة، رجب1424ه-ســبتمبر2003م، ص 297-310

[2] المرجع نفسه، ص300

العالم كانت هي الحل،" وهي إشارة إلى أنّ الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هي القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت... إنَّ دلالة أن يكون البطل بروفسورا يعيش كل الأزمنة، من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع، فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته الموسوعية التي كانت إفرازا لحالة التأزم التي يعيشها المثقف،غير أن البروفسور المثقف يفشل بثقافته الطوباوية أن يفهم العالم من حوله"[1].

وإذا كان البروفسور قد أخفق في فهم العالم، فإن" أبو شلاخ" قد أخفق أيضا في فهم العالم، وكانت حياته مليئة بالعثرات، مع وجود بعض الفروق بين الشخصيتين، يرى النعمي أنَّ الهدف من سرد حياة أبي شلاخ هي" كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قدر كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها، حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة، فهو يجعل من نفسه بطلا قوميا وبطلا شعبيا، ورجل اقتصاد نادر الوجود.. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقّد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعا افتراضيا بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع"[2]، ويضيف النعمي إلى أنَّ أبا شلاخ يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجربة المريرة. وينتهي الباحث إلى أنَّ أبا شلاخ يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة نافق وارتشى وزيّف وكذب وانتهز واستغلّ، وبكى حين ضحك الناس....[3].

أمّا"شقة الحرية" فتدور أحداثها في مدينة القاهرة، من خلال انتقال أربعة طلاب بحرينيين من البحرين، لإكمال دراستهم في القاهرة، ويصف الراوي اختلاف هؤلاء الأصدقاء في انتماءاتهم السياسية والفكرية، وتأرجحهم وعدم ثباتهم، وعلاقاتهم النسائية المختلفة. وتبدأ الرواية بالمقطع التالي:

---

[1] النعمي، " الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي"، ص301

[2] المرجع نفسه، ص301

[3] المرجع نفسه، ص 301

" كانت الأسئلة في ذهنه لا تنتهي، ولا يعرف جواب أيٍّ منها، والآن يشغله قائد الطائرة بسؤال جديد. لعلَّ هذا هو هدف المسابقة: إبعاد الأسئلة الكثيرة المزعجة عن أذهان المسافرين ليركزوا على سؤال واحد غير مزعج، وإن بدا غريباً بعض الشيء: (كم تحمل هذه الطائرة من الوقود ؟)

كان هذا هو السؤال الذي طرح على المسافرين.

وقيل لهم: إنّ المسافر الذي يتوصل إلى الرقم الصحيح، أو إلى رقم قريب منه، سيحصل على جائزة ثمينة. مرّ المضيف يوزع الاستمارات. وأخذ كل راكب استمارته، وانهمك في التفكير. وانهمك فؤاد بدوره في التفكير(كم جالوناً، تحمل هذه الطائرة سؤال لم يطف بباله من قبل، لامن قريب ولا بعيد. هل يمكن القياس على السيارة؟ يعرف أن السيارة يمكن أن تبتلع بسهولة عشرين جالوناً. ولكن الطائرة أكبر من السيارة بكثير، بكثير جداً، وهي تحمل أكثر من مائة مسافر مع أمتعتهم، وبعض الأمتعة ثقيلة كأمتعته هو، وابتسم ابتسامة عريضة وهو يتذكر أمتعته: أربع حقائب من الوزن الثقيل غير حقيبة اليد المنتفخة. وتذكَّرَ تعليق أخيه خليل: ماهذا؟ هل سيذهب إلى القمر ؟ أو القطب الشمالي ؟ لِمَ كل هذه الأمتعة؟ إلَّا أنَّ أمّه أصرّت على أن يحمل معه كل ما يحتاج إليه في (بلاد الغربة)، ودخلّت ضمن الاحتياجات أشياء غريبة: مناشف للحمام، علب شاي، قطع صابون معطر، علب شيكولاته، وبسكويت، وراديو من الحجم الصغير. وابتسم وهو يتصور كل هذه الأشياء قابعة في حقائبه، ثم مالبثت الابتسامة أنْ تبخَّرت وهو يتصور وقفته أمام موظف الجمارك في مطار القاهرة". [(1)] إلى أن يصل المقطع الاستهلالي إلى نهايته وتحديداً عند حديث السارد عن الشخصية الرئيسة في الرواية، إذ يقول:"عاد إلى البنسيون بخطى متثاقلة، انقضى يومه الأول في القاهرة" [(2)].

لقد تم تحديد نهاية مقطع البداية استناداً إلى التحول في الوصف، وتغيير موقع الشخصية، على نحو ما تشير إلى ذلك الأسطر الأخيرة، فبعد أن وصل

---

(1) القصيبي، غازي." شقة الحرية" ، رياض الريس للكتب والنشر، ط5، 1999م، ص 17

(2) المصدر نفسه، ص32

(البطل) إلى القاهرة ووجد الصعوبة في الالتقاء بأصدقائه وبالمعلم الذي ينتظره، طفق يدور في القاهرة مع سائق التاكسي، إلى أن حطت به الرحال إلى أحد الفنادق، حيث انتهى يومه الأول هناك.

وبتأمل مقطع البداية يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان من خلال ركوب البطل في (الطائرة) باعتبارها مكاناً مؤقتاً مما يشي بانتقال البطل سياسياً وفكرياً منذ الوهلة الأولى، وهذا ما ستتمخض عنه أحداث الرواية اللاحقة. ولعلَّ البداية المكانية/ الطائرة، تعكس حياة البطل/ فؤاد، إذ إنَّ الجامع بينهما هو التنقّل والتشتّت والرحيل وعدم الاستقرار.

كما نلحظ أنَّ السَّارد جعل من مدينة (القاهرة) مسرحاً لأحداثه، فجعل منها المكان الأبرز في استهلال روايته، وإنْ كان الزمن يبدو ضبابيًّا في تلك الاستهلالية إلَّا أنَّ القارئ المتفحِّص يستطيع الإمساك به، فثمة ما يشير إلى الزمن التاريخي للأحداث،وذلك من خلال استظهار المكان في الحديث عن القاهرة، فيبرز تأميم قناة السويس الذي قام به جمال عبد الناصر." قاهرة جمال عبدالناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة". [1]

كما نجد العلاقة القوية بين المكان (القاهرة) والإنسان (فؤاد) باختياره ذلك المكان مستقراً له، فقد كان وراء ذلك الاختيار، نقطة انطلاق للبطل كي يمارس حياته السياسية والفكرية، لاسيما وأن تلك البداية المكانية قد أماطت اللثام عن شخصية فؤاد الذي كان في أول الأمر ناصرياً:" وهو الآن في طريقة إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر، اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمال عبد الناصر في مدينة واحدة" [2].

إنَّ المكان/ القاهرة له دور ذو أهمية كبيرة في تطوير الحدث، وفي بلورة القيم الفكرية والجمالية في هذه الرواية، فالراوي قد وظف المكان/ القاهرة لخدمة الموقف الدرامي بحيث أسهم في تشكيل بنية الغربة والانتقال والتذبذب التي تمثل،

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص18

[2] المصدر نفسه، ص19

فيما أرى، الخيط الناسج لمضمون الرواية؛ ولذا يُعدُّ المكان هنا حافزا سرديًّا أو عِلَّة سرديَّة تتكفّل بنموِّ الأحداث وتطورها، سواء أكان ذلك من خلال السّرد الطولي أم من خلال التداخل المتكئ على الاسترجاع، وقد رأينا شيئا من ذلك في تأمُّلات الشخصية على متن الطائرة، إذ حمل الاسترجاع تلخيصا يحتضن أكثر من إدراك ووعي: إدراك الأم، وإدراك الأخ، وإدراك الشخصية نفسها. وقد دلّت بعض المفردات مثل (الغربة) على بعض ملامح الشخصيَّة العامَّة، كما أنَّ المكان يمثل للبطل رمزاً تاريخيًّا، لا لبعده الجغرافي، وإنما لبعده الأيديولوجي. فقد أحبَّ القاهرةَ المكان لأنها قاهرة عبدالناصر وصوت العرب والنضال. كما أنَّ الخيط الدرامي في الرواية قد ارتبط بالخلفية الاجتماعية للمدينة/ القاهرة، ورسم تفاصليها، وحياتها اليومية الدؤوبة.

يستظهر القصيبي جزئيات المكان (القاهرة) المتمثلة بشوارعها (العجوزة) وشارع نوال وحديقة الأندلس، وجنينة الحيوانات، ويبدو أنَّ إبراز المكان هذا كان ملاذاً لاستظهار عادات وتقاليد المجتمعات، يستظهر الفتيات في القاهرة بما يملكن من حرية وانفتاح، بعكس ما يحدث في البحرين مثلا (الدولة الخليجية)، فجاء المكان ليكون مساعداً للكاتب على إظهار تلك العادات والتقاليد من خلال تقنية استدعاء المكان الجديد للمكان الأصل/ البحرين بما يحمله من منظومة شاملة للقيم والعادات وطرق التفكير؛ فلبس العباءة عادة التصقت بالمرأة الخليجية، فخلعُها مُحَرَّم في عادات المجتمع الخليجي:" في البحرين منذ سنين قليلة رفضت بنت من عائلة معروفة أن ترتدي العباءة فأحدثت ضجة كبرى، كم عدد البنات السافرات في البحرين؟ لا يتجاوز العشرين أكثرهن من المسيحيات واليهوديات العراقيات، أما في القاهرة فكل البنات سافرات إلا الريفيات والعجائز"[1].

ويتجسَّد في هذا المكان الروائي نوعٌ من المقارنة غير المباشرة؛ إذ يكشف المكان الجديد/ القاهرة عن قيمٍ مختلفةٍ عن قيم الأمكنة الأخرى، ولعل المُضْمر هنا

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص21

يتمثّل في الظروف البيئية الجغرافية والمناخية من جهة، والظروف السياسية والثقافية من جهة أخرى وقد تمّ ذلك كله من خلال التمثيل للقيمة بالمكان.

إذن، فإنَّ المكان قد لعب دوراً بارزاً في هذه الرواية، لاسيَّما في بدايتها، فالانتقال من البحرين إلى القاهرة والسكن في شقة الحرية، يعني انطلاق البطل وأصدقائه، للارتماء في أحضان الحرية، والخمرة، والرقص والمجون، والجنس، بعد أن تحرروا من قيود أعراف مجتمعهم وتقاليده التي جعلتهم يعانون من الحرمان والكبت، كما أنَّ حرية المكان (القاهرة) جعلت للسارد حيزاً وفضاءً يستطيع من خلاله تحريك شخصياته وفق التيارات السياسية التي يريدون، وهذا ما شاهدناه منذ الوهلة الأولى من الرواية.

نستطيع أنْ نلخِّص الحضور الزمكاني والأبعاد الأيديولوجية في رواية (شقة الحرية) في ثلاثة محاور رئيسة:

أ- السفر باعتباره بحثاً عن وطن.

" يمثل الوطن في أبسط دلالاته انتماءً إلى المكان" [(1)]. وقد أشارت البداية إلى الشخصية المحورية (فؤاد) الذي سافر من البحرين إلى القاهرة، وتابعت الرواية فيما بعد تفاصيل حكايته في ظل إشكاليّته مع المكان.

ينتمي فؤاد إلى أسرة بحرينية، وقد ذهب إلى القاهرة لإكمال دراسته" تصوّر وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون"[(2)]. ولكنَّ البحرين وإنْ كانت الموطن الحقيقي للبطل إلّا أنَّ القاهرة استطاعت أنْ تكونَ له وطناً، ليست القاهرة في قيمتها المادية، وإنما بما تعكسه على إنسان ذلك المكان وبما سيكون له من تجربة خاصة فيها" وهو الآن في طريقة إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر، اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمال عبد الناصر في

---

(1) العدواني، أحمد. بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2011م، ص85

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص18

مدينة واحدة" [1].إذن، فسفر فؤاد لم يكن بدافع تعليمي أو مادي فحسب،على غرار الطلبة المبتعثين الآخرين، بل كانت الثورة حافزه الدائم إلى ذلك، حتى أنه في تعقيدهم له في قضية التأشيرة يقول:" من المستحيل أن يكون جمال عبد الناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة". [2] فالقاهرة من خلال وجهة نظره تمثل الملاذ و المنجد والمخلِّص لوضع العرب البائس الذليل، لاسيما وأن قائدها هو الزعيم جمال عبدالناصر.

ب-فانتازيا المكان ودهشته:

يقدِّم السَّارد منذ الوهلة الأولى أجواء مدهشة للمكان سواء من حيث حجمه أم تكوينه أم طبيعة الحياة فيه أم حال (فؤاد) معه. وقد حفلت البداية بالعجائبية من خلال وصف المكان وانبهار البطل به، وليس معلوما" أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر، توظيف القص من أجل إطلاع القارئ على جماليات المكان وعجائبيته، أم توظيف عجائبية المكان لشحن القص بمادة شديدة الإثارة"[3]، كما يرى صلاح صالح في سياقٍ مشابه.

وقد نجح الكاتب في المزج بين العنصرين على امتداد صفحات الرواية، فقد وجد (فؤاد) في القاهرة ما يستحوذ على اهتمامه ويبهره أيَّما إبهار، وخصوصاً أنه لم يرَ في البحرين ما رآه في القاهرة، ولعل في ذلك نوعًا من المقارنة بين هذين المكانين، والنقلة النوعية من مكان إلى آخر، من بلد لا يعرفها سائق التاكسي:" إنَّما لا مؤاخذه يعني البحرين تجي فين" [4]، إلى بلد هي" عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، و أم الدنيا" [5]. لقد كانت القاهرة لغزاً كبيراً بجميع مظاهرها، جعلت فؤاد يستغرق في تأملها وتأمل أحيائها وشوارعها:" العجوزة !

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص19

[2] المصدر نفسه، ص25

[3] صالح، صلاح. الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط)، 1996م، ص245

[4] القصيبي، شقة الحرية، ص28

[5] المصدر نفسه، ص18

ياله من اسم مضحك، وتُرى من أين جاء الاسم؟" [1]، ويضيف:" حديقة الأندلس أجمل حديقة في الشرق الأوسط، جنينة الحيوانات ثاني جنينة في العالم بعد جنينة لندن، وهناك ساعة هائلة من الزهور في القاهرة،ساعة تتكلم !"[2]، كل هذه الأشياء جعلت من فؤاد شخصاً منبهرا بهذه الحضارة مقارنة مع مدينة البحرين البدائية.

ج- أنسنة المكان وتماهي الشخصية معه:

لقد قامت البداية المكان في علاقة مع شخصية واحدة (فؤاد)، وبالتالي كانت تلك الشخصية هي الشخصية الرئيسة في الرواية، وقدمت المكان من وجهة نظرها، ولم تكن علاقة الإنسان بالمكان علاقة فاعل بمفعول من جهة واحدة، بل كان التأثير متبادلاً بين الاثنين، فقد أعاد المكان تشكيل شخصية فؤاد وحياته القادمة في القاهرة، على نحو ماجاء في البداية: " ولكنه الآن وحيد لا يوجد معه من يرتب أو يدبر، عليه أن يعتمد على نفسه، عليه أن يتذكر أن مرحلة جديدة من حياته قد بدأت. أصبح رجلا عليه أن يواجه الغربة ومشاكلها كما يفعل الرجال" [3] إذن، فهذه المقدمة من قبيل التهيئة المعنوية والجسدية للبطل والمتلقي على حدٍّ سواء.

كما أنَّ فؤادا وجد في ذلك المكان/القاهرة، ملاذاً يغنيه عن اليأس والنكسة العربية، حيث شكّل المكان الجديد درجة من الغنى القومي و الأمل في الانتصار" وهو الآن في طريقه إلى قاهرة الثورة، قاهرة جمال عبد الناصر" [4].

كما سعت الرواية من خلال الوقوف على جزئيات القاهرة وشوارعها وأحيائها إلى الكشف عن الداخل الإنساني بكل تناقضاته ومنازعه، فـــ (فؤاد) مثل القاهرة في امتدادها وازدحامها بالمتناقضات، فمرة نلحظه يحس بالغربة عندما

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص20

(2) المصدر نفسه، ص21

(3) المصدر نفسه، ص18

(4) المصدر نفسه، ص19

خاطب نفسه: " عليه أن يواجه الغربة" [1]، وتارة نلحظه عكس ذلك" ولكنه لا يحس أنه مقبل على غربة، إنَّه ذاهب إلى القاهرة، كيف تكون القاهرة غربة ؟" [2]، وتارة نلحظه يعلي من شأن عبد الناصر " قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار"[3] وتارة ينقم عليه" جاردن سيتي ؟" كيف يُبقي جمال عبد الناصر على الاسم الانجليزي بعد انتهاء عهد الاستعمار"[4].

فلنحظ مما تقدم شيئين:

أولهما / الحسُّ الناصريُّ الذي بات ملازماً للبطل منذ بداية الرواية، ثانيهما / التناقض وعدم الثبات والتأرجح من لدن البطل، مما يؤدي بدوره إلى نهاية البطل الذي ظل يتنقَّل من حزبٍ سياسيٍّ إلى آخر دون أن يقتنع بواحدٍ منها، فيتركها جميعاً غير آسف عليها. ويهاجر إلى أمريكا في نهاية الرواية لإكمال دراسته، متحررا من قيود الأحزاب، وشعاراتها الخادعة.

أمَّا الزمن في هذه الرواية وخاصة فيما يتعلق باستهلالها فإنَّ الأحداث تقع في فترة زمنية محددة، رغم أن الكاتب لم يفصح عنها بشكل مباشر، ولكنه بثَّ في ثنايا أفعاله آثارا أرادنا أن نقتفي معالمها/ من ذلك قوله: " لم يمر على التأميم سوى بضعة أسابيع، لا تزال ذكرى الخطاب التاريخي محفورة في أعماقه، لا تزال النبرة القوية الأخاذة ترن في أذنيه" [5].

كما أنَّ القصيبي قد استخدم تقنية الاسترجاع في مقدمة روايته، وكان الغرض منها شدَّ انتباه القارئ لمعرفة تفاصيل حياة البطل، ومعرفة توجهاته الفكرية والسياسية: " اتسعت ابتسامته وهو يتذكر المستر هيدلي مدرس اللغة الانجليزية، كان يثور كلما ورد ذكر جمال عبد الناصر" [6].

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص18

(2) المصدر نفسه، ص18

(3) المصدر نفسه، ص18

(4) المصدر نفسه، ص18

(5) المصدر نفسه، ص18-19

(6) المصدر نفسه، ص19

ولذلك فقد أفرد الراوي مساحات استرجاعية في استهلاله لتبيان حدثين رئيسين تقوم عليهما الراوية، ولما لهما من أهمية في حبكة الرواية الدرامية، وهما: حكاية السفر من البحرين إلى القاهرة، ومحاولة تبيان حياة البطل هناك في مسقط رأسه وانتقاله إلى القاهرة بعد أن خرج من وطنه بما فيه من صراعات سياسية وفكرية.

وبإيجاز يمكن القول إنّ ثمة حضورا طاغيا للزمن مُمثلا بالأحداث وهو زمن متعدد الأبعاد، زمن فني يمزج الحاضر بالماضي والمستقبل، ويستخدم الراوي العليم تقنيتي الاسترجاع والاستباق لتقديم الماضي والحاضر. فالبطل يسافر – كما أشرنا- إلى القاهرة، ولكنه في الطائرة يستذكر ماضيه. وعندما يبحث عن أصدقائه في القاهرة لا ينسى أن يُقَدِّمَ، مسترجعا، شخصيته بفقرة يمزج فيها الفعل بالوصف ويتكئ فيها على حكي الأقوال وحكي الأفعال.على أنّ هذا الحضور الطاغي للزمن لا يعني بحالٍ أننا أمام سرد متتابع أو تسريع سردي، بل على العكس من ذلك يُلاحَظ فقد البدايات في الاستهلال السردي التعويل على التداخل من خلال الاستدعاءات على مستوى الحدث والمكان والشخصية، كما يُلاحَظ أنّ الوصف حظي بأهمية لا بأس بها؛ ممّا بطّأ السرد وقدَّم لنا خطابًا يمزج بين الأشياء وزمانها، إنّ السرد، كما يرى النقاد، لا يمكن أن يُقدَّمَ بلا وصف، في حين أنَّ الشيء يمكن أن يوصف ثابتا، أي دونما سرد. والقصيبي في الاستهلال السَّردي لشقة الحرية مزج بنجاح بين سرد الأحداث ووصف الأشياء والمشاعر والأحاسيس، إنه يؤكد أنّ الزمن لا يمكن أن ينفصل عن الأشياء والإنسان، وإنما هو مؤثر في كل ذلك. ويجب التأكيد على أنّ الأزمنة والأمكنة الموصوفة لم تُقدَّم بمعزلٍ عن نظرة الإنسان إليها، وربما كانت نظرة إخوة فؤاد إلى هذه الأزمنة/ الأحداث، والأمكنة والأشياء مختلفة عن نظرة فؤاد نفسه، ولاسيّما إذا تذكّرنا الأفكار المُسبقة التي تشكّلت في ذهنه قبل السفر إلى القاهرة. القاهرة لم تُقدّم في الاستهلال بوثائقيّة موضوعيّة وإنّما قُدِّمت من وجهة نظر/ زاوية نظر محدّدة يمثّلها فؤاد المؤدلج كما رأينا...وهكذا...

أمّا رواية"حكاية حب" فتدور أحداثها حول بطلها (يعقوب العريان) القابع في مصحة في لندن الذي ينتظر موته فيها بسبب مرضٍ عُضالٍ ألمَّ به. وفي هذه الرواية يستعيد البطل نتفاً من ذكرياته، ولعلَّ قصة الحب التي جمعته مع روضه كان لها نصيب الأسد من تلك الذكريات. فقد كانت (روضة) متزوجة، وعلى الرغم من ذلك فقد أحبته، وحملت منه، وجاءت بطفلة أسمتها على اسم أمه (زينب) إلى أن انتهى ذلك الحب بموت يعقوب العريان/ المحامي، في تلك المصحة.

نجد الكاتب يرمى بشراكه لاستلاب المتلقي، عن طريق تغليف بدايته بنوع من الضبابية التي ترمي إلى تشويق المتلقي، وحثه على الاستمرار في قراءة الرواية ومتابعة أحداثها، قصد معرفة الجواب عن السؤال (من هي ؟ ومن هو ؟) فالسَّارد إذن يمارس تقنية الاحتيال على المتلقي، بإقحامه في عالم النص الذي خلا في بدايته من الزمان والمكان والشخصيات.

إنَّ السرد ينفتح بجملة اسمية مستهلة بالناسخ الفعلي (كان) تحديداً للماضي، وجملة اسمية تؤكد الحاضر، وهو الأمر الذي يظهر ارتباط السارد ارتباطاً وثيقا بالماضي بمختلف تجلياته وتمظهراته، وهذه الجملة الاستهلالية يتوسل إليها برؤية موضوعية من خلال راوٍ كلي العلم:" كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه، تلتف الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف، تدلكها برفق، ثم تصعد بهدوء بهدوء تام" [(1)]

فتتأطر البداية في زمن الماضي (كان) إضافة إلى كونها تنزع منزع الوصف " يتأمل الشعر الطويل الكستنائي، الشفتين المكتنزتين، الملامح البريئة الشهية"[(2)]

فإذا كان السارد يتحدث عن/هي، وعشيقها/ هو، فسرعان ما يتبادر إلى الذهن سؤال، ماجوهر العلاقة بينهما؟!. إنَّ حالة السكون والشبق الجنسي والعاطفي التي هما عليها الآن تدل على أن هناك شيئاً مُغَيَّبًا وعلاقة غريبة تجعل

[(1)] القصيبي، غازي. حكاية حب، دار الساقي، بيروت، ط6، 2010م، ص9

[(2)] المصدر نفسه، ص9

الكاتب يستهل بهذه الاستهلالية" كانت المداعبة الغريبة تتسرب إلى بدنه ذبذبات كهربائية رتيبة تنشر السكينة في خلاياه كلها" [1].

لذلك فإنَّ توظيف السَّارد للناسخ الفعلي (كان) الدال على الماضي له دلالة وإيحاء، إذ إنَّ " الابتداء بالماضي في النص الروائي يحيل على لحظة من السكون يخالها القارئ المتمرس نهاية للنص، لكن التحول وبداية الغوص في أحداث متباعدة، إما على سبيل الاسترجاع أو التكسير، يضفى على النص طابعاً خاصاً"[2].

كما أنَّ وجود الفعل الناسخ (كان) في استهلال الراوية يجعل من ذات/ السَّارد تتأرجح بين الكينونة والديمومة، الكينونة المرسخة في وصفه لأحداث تشي بالحميمية والراحة والسكون (كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه.....) والديمومة المجسدة لرتابة الأحداث ومايحبه السارد: كانت المداعبة.... تنشر السكينة في خلاياه كلها...

وفي هذه الجملة الاستهلالية يفصح الكاتب عن مجريات الأحداث اللاحقة، ومقدار التأرجح الذي يعانيه البطل مع محبوبته، إذ إنَّ النهاية كانت فاجعة لهما، لاسيّما عندما أخبرته بأنَّها تحملُ طفلا في أحشائها منه، فصار حائرا مترددا، أكان الحمل منه أم من زوجها الكهل؟ فأخذَ عينةً من دم الطفلة (زينب) عندما سقطت وهي تلعب، فذهب به إلى المصحة كي يقوموا بتحليل الدي إن آي، الذي من خلاله سيعرف أهي ابنته أم لا. ولكنه عندما أخذ ورقة التحليل لم يقرأها، بل أحرقها لأنه لايريد أن يشقى مرة أخرى لاسيما أنه ينتظر الموت في تلك المصحة.

وعلى الرَّغم من ضبابيَّة المكان وبُطْء الزمان في المقطع الاستهلالي السابق، إلا أن الكاتب استطاع أن يجعلنا نمور في أغوار الرواية، فالمطلع

---

[1] القصيبي، حكاية حب، ص9

[2] نور الدين، صدوق. البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص42

(الوصفي السردي) يكاد يضيء بنية الرواية العامة، فالاستهلال الوصفي الذي اعتمده القصيبي كان وسيلة لتبليغ معطياته، والتمهيد للشخصية المحورية، لذلك نرى أن الكاتب اهتم باستهلاله بوصف الشخصية وصفاً بيانياً:" الشعر الطويل الكستنائي، الشفتين المكتنزتين، الملامح البريئة الشهية، وأصابعها لا تزال تحنو على أنفه"[1]، لقد اعتمد الكاتب على الأوصاف والنعوت والتشبيهات لتزين الموصوف وتجميله، كما ركز على الوصف الخارجي الفيزيائي بطريقة مختصرة تخالف المدرسة الواقعية التي تعتمد على التفصيل والإسهاب كما عند نجيب محفوظ وغيره.

إذن، فمطلع الرواية يكاد يضيء بنيتها العامة، بصفته رابطاً معنوياً ولغوياً بين/ العاشق والمعشوقة، وجملة الاستهلال تخلق إحساسا حاداً بأنَّ ثمة علاقةً عاطفيةً جنسيةً بين هذين العاشقَين، وهذه العلاقة/ الفكرة، تمتد إلى نهاية الرواية، مما يجعلنا نقول: إنَّ هذا الاستهلال هو استهلال مِحْوَرِيّ البنية، لاسيَّما أنَّ (العنوان) حكاية حب، بوصفه أحد العتبات النصية، قد نهض ببعد بؤري تجلّى بوضوح في إضاءة دلالات محتوى الرواية ومضامينها وسياقاتها واللاحق من أحداثها، بالإضافة إلى مدخل الرواية الذي صدَّرهُ القصيبي بأبياتٍ شعريَّةٍ لإبراهيم ناجي من قصيدته (الخريف):

عنـــدما أزمـــعَ رَكْـــبُ العُمُـــرِ ... رِحلةً... نحـــو المغـــاني الأُخَـــرِ
ظَهَـــرَتْ تجلـــوكَ كَـــفُّ القَـــدَرِ ... صورةً ... أروعَ ما في الصُوَرِ
تتـــراءى في الشَّبَـــابِ العَطِـــرِ ... نفحةً ... تحملُ طِيـــبَ السَّحَـــرِ
وقفَ العُمْـــرُ لهـــا ... معتـــذرًا ... وثـــنى الرَّكْـــبُ عِنـــانَ السَّفَـــرِ

ممَّا يفضي إلى مضمون العلاقة بين البطل ومحبوبته، والنهاية المأساوية لها، ومن جهة أخرى يُلقي الاقتباس هنا الضوء على الزمن النفسي مُبعِدا الزمن الفيزيائي وتوالي الأحداث بطريقة التسريع والسَّرد الطولي، ويُعوِّل على الوصف

---

[1] القصيبي، حكاية حب، ص9

المقتضب الذي يُعدُّ مدخلا يُسهم في فهم المعنى لبنية الاستهلال من زاوية، وبنية الحكاية من زاوية أخرى.

وإذا ما تجاوزنا المقطع الأول للبداية، نلحظ الحضور الزمكاني في مقطع البداية الآخر:" تدخل الممرضة وتزيح الستائر عن النوافذ، وينهمر الضوء الصيفي في الغرفة، يفتح عينيه وتأتي العبارة الصباحية المألوفة: كيف نحسّ هذا الصباح ؟"[1]، فسرعان ما تتكشَّفُ لنا الرواية بمكانها وزمانها وعقدتها، فالمكان هو غرفة في مصحة يقطنها البطل" مستر عريان! هل تريد الإفطار؟" [2]. والزمان هو زمن الصباح وتحديدا في فصل الصيف كما أفصحت عنه الرواية في مقطعها المقتبس السابق، والحدث هو تلك العلاقة العاطفية التي جمعت بين مستر عريان و محبوبته التي كان يراها حلماً لا حقيقة، فنلحظ قول الممرضة له: " وكيف نمنا البارحة ؟ وهل حلمنا، كالعادة ؟"[3].

ومما نلحظه على القصيبي أنه كثيراً ما يجعل من أبطال رواياته رجال فكر وعلم، بالإضافة إلى أنه يجعلهم يقطنون المصحات النفسية في أواخر حياتهم، فهم بين أمرين اثنين في النهاية، إمَّا الهروب إلى العوالم الأخرى، وإمَّا الموت!.

فثمة تقاطع بين شخصيَّاتٍ ثلاثٍ للقصيبي في ثلاثة أعمال مختلفة، شخصية مستر عريان في رواية "حكاية حب" حيث كان الموت مصيرها في نهاية النصّ، وشخصية البروفسور/ بشار الغول في رواية (العصفورية) حيث كان الهروب إلى عالم الجنّ مصيرها في نهاية الرواية، وشخصيَّة أبي شلَّاخ" في رواية" أبو شلَّاخ البرّمائي" حيث كان الموت مصيرها أيضا.ولعلَّ إضفاء الجنون أو التخلُّف أو الكذب على هذه الشخصيات؛ يشي بأنَّ القصيبي لا يستطيع أن يقول كلَّ ما عنده إلا باتخاذ الأقنعة التي تمكّنه من تمرير ما يريد قوله دون محاسبةٍ من أحد، بالإضافة إلى أنَّ اختياره للمصحات، والأبطال المجانين، يشي برسالة مفادها: أن

---

[1] القصيبي، حكاية حب، ص10

[2] المصدر نفسه، ص10

[3] المصدر نفسه، ص10

المتعلّم المثقف الحكيم في الدول العربيَّة، أو العربستانية كما يسمِّيها الكاتب، مصيره الجنون، لما يرى من تخلف ووهن وضعف، واستبداد ودكتاتورية، وأن المجانين الحقيقيين هم الذين خارج المصحات.

كما أنَّ القصيبي استطاع أن يستظهر لنا من خلال هذه الرواية جدلية الموت والحياة، من خلال المكان الروائي (المستشفى) فها هو (عريان) بطل هذه الرواية يصارع الموت في المكان المُعَدِّ للموت، فأظهر القصيبي المستشفى مكاناً أُعِدَّ للموت، ونلحظ المكان أول ما يظهر من خلال سرير الموت الذي يرقد عليه ثم يتسع المكان قليلاً ليظهر من خلال الغرفة التي يقبع فيها طالباً الشفاء (الحياة) هروباً من الداء (الموت) فتُشَكِّل نوافذ الغرفة وسيلة الاتصال مع الحياة، والسَّرير الثبات المفضي إلى الموت: " تدخل الممرضة، وتزيح الستائر عن النوافذ/ وينهمر الضوء الصيفي في الغرفة....."[1] ويظهر المكان/ السرير مكانًا يصارع فيه مستر عريان الموت عندما يظهره الكاتب مكاناً لحرب كان يخوضها:" تنتقل هيلين إلى السرير، وتبدأ طقوس المعركة السريرية اليومية الضاربة، تنظر إليه وتقول: هل كنت تخوض حرباً؟ يبدو السرير وكأنه ميدان قتال" [2] فصراع الموت والحياة يظهره المكان بصورة جلية، وهنا نجد براعة الكاتب في استظهار المكان متخذاً منه مساعداً تقنياً لسرده الروائي في استهلاله لروايته.

وإذا عاينّا الاستهلال في رواية" سعادة السفير" للقصيبي نجد الأحداث فيها تدور حول بطلها السفير، وأنَّ البعد الذي يتبنّاه الاستهلال بعدٌ سياسيٌّ مُفعَمٌ بالنقد السّاخر الذي يُعرِّي الأنظمة كما يُعرِّي الشعوب، ويحاول تحليل ما حدث في حرب الخليج الأولى وما تلاها من اجتياح لدولة الكويت؛ وليس من العسير على المتلقي فهم دلالة الأسماء؛ فالحرب المندلعة الآن تدور ضد أرض العجم/ إيران، وهمّام الرئيس العراقي السابق يتلقّى المساعدات من دول الخليج ومن بينها الكويت، ويبدو أنّ هذا الدعم أثقل كاهل الدول الخليجية؛ مما دفعها إلى الامتعاض

---

(1) القصيبي، حكاية حب، ص10

(2) المصدر نفسه، ص11

وتغيير المواقف، ولاسيّما مع تغيّر مواقف الغرب الذي دعم الحرب العراقية الإيرانية؛ ممّا أفضى، كما هو معروف، إلى الوقوع في الفخ الذي نصبته الدول الكبرى للرئيس العراقي، فاحتلّ دولة الكويت وخرج منها بالقوة، وقد جاء هذا كله بأسلوب الإضمار (الحذف)؛ لأنَّ الوحدة السرديّة الصغرى التي يستهلّ الكاتب بها روايته تبدأ في النهايات تقريبا، إذ نرصد لقاء السفير الكوتي مع مايكل وايت، وزير الدولة البريطاني، من أجل التخطيط لإنهاء الدور المرسوم، فيما يبدو، لهمّام بوسنين. وهنا يراوغ الاستهلال السَّردي في الإيهام بالواقع، ولعل الدولة المقصودة هنا هي الولايات المتحدة الأمريكية التي شجّعت العراق على احتلال الكويت. ومن ناحية أخرى يجب الالتفات إلى أنّ الثيمات المُقدَّمة في الاستهلال يمكن أن تُجزَّأ من خلال سيمولوجية الأسماء، فهمّام جناس ناقص مع صدّام، وبوسنين علامة للديمومة والديكتاتورية في الحكم ونظام الفرد الواحد الضرورة الذي يقوم على الإقصاء...ولا يخلو اسم يوسف الفلكي من دلالات تحمل من التضادّ الشيء الكثير، فيوسف سفير دولة الكوت يبدو غريبًا مُتَآمَرًا عليه ولكنَّهُ على الرغم من ذلك قادر على التنبؤ بالأحداث الآتية يقرأ المستقبل من خلال معطيات الحاضر، فيتعامل مع الحياة وفقا لهذه الموجة ويتعامل مع الإنجليز وغيرهم لإنقاذ بلاده، ولعل دلالة الاسم هنا تحمل شيئا من السخرية المُرّة؛ إذ قد لا يكون الأمر على هذا النحو وإنما على نحوٍ مخالفٍ تماما فليس لدى الفلكي هنا ما يتنبّأ به!!.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ أحداث هذه الرواية تدور حول بطلها السفير (يوسف الفلكي) سفير دولة الكوت في النهروان، إذ يقيم هذا السفير علاقة حميمة مع رئيس دولة النهروان (همام بوسنين) الذي يقود حرباً ضد (عجمستان) فيبذل السفير الكوتي جهوده لإقناع دولة الكوت والخليج عامة، لدعم همام في تلك الحرب، ولكنْ ما يلبث (همام) أن يغزو بلاد الكوت، فيصبح يوسف الفلكي سفيراً للكوت في بريطانيا، ويحظي باهتمام معارضي همام، فيتعاون مع الاستخبارات الأمريكية والبريطانية، لإسقاط نظام (همام) واغتياله.

تتكون البداية الرئيسة في (سعادة السفير) من الوحدة السردية الاستهلالية الأولى، وهي لحظة لقاء السفير الكوتي مع وزير الدولة البريطاني (مايكل وايت)

للتباحث حول إسقاط نظام الدكتاتور(همام بوسنين)، ويصف البطل (الفلكي) في هذه الوحدة الاستهلالية مشاهداته لبعض البروتوكولات الخاصة بالعمل الدبلوماسي عند حضوره للقاء الوزير البريطاني، وما تخللها من النظرة الفوقية للعرب من لدن الغرب.

تبدأ الرواية بالمقطع التالي:" تتوقف السيارة المرسيدس المصفحة السوداء أمام مدخل السفراء، يترجل الحارس الذي يجلس بقرب السائق ويفتح الباب الخلفي، وينزل يوسف الفلكي، يدخل الحارس من الباب الدوار الضيق، يتبعه يوسف، ترفع العجوز السوداء، في المكتب الصغير الذي يواجه المدخل رأسها من جريدة (السَنْ) وتنظر إلى الرجلين بتساؤل صامت، يقول الحارس:

_ صباح الخير ! صاحب السعادة السيد يوسف الفلكي، سفير الكوت، لديه موعد مع وزير الدولة السيد مايكل وايت.

تفحص العجوز ورقة أمامها، ثم تضغط على زر في التيليفون وتتحدث بصوت خافت، وتقول للحارس:

_ الدور الثاني، ستجدان من ينتظركما.

ظلَّ يوسف، الذي علمته عشرات الزيارات الاجراءات المتبعة، واقفا مكانه حتى خرجت العجوز من مكتبها، وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر) وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه، واتجها إلى المصعد، وابتسم يوسف، كما يبتسم كل مرة يطوق فيها عنقه بالسلسلة، متخيلاً نفسه كلباً بشرياً يحمل اسمه على رقبته. ترى هل تعمد واضع الاجراءات الأمنية هذه الإذلال الخفي ؟ ثم ابتسم، مرة ثانية. كيف تُترك سلامة هذا المبنى التاريخي العريق وزارة الخارجية والكومنولث، في يد هذه العجوز الخرفة ؟ يعرف يوسف تمام المعرفة أن سلامة المبنى مسؤولية M16 جهاز الاستخبارات الخارجية الذي يتبع وزير الخارجية وm15 جهاز الاستخبارات الداخلية الذي يتبع وزير الخارجية. ومع ذلك لا يملك إلا أن يستهجن موضة التخصيص التي تَكِلُ استقبال الضيوف إلى عجوز شبه أُمِّيَّة، جاءت بها شركة

تمكنت من تقديم العطاء الأرخص لأنها تقدم أقل المرتبات لأقل الموظفين والموظفات أهلية.." [1].

لقد أخذ الاستهلال السردي لهذه الرواية حيّزًا مكانيّا ليس بالقصير، وتبلغ عدد صفحاته عشر صفحات تبدأ من المقطع السابق وتنتهي برسالة الوزير (مايكل) إلى مدير M16. ومما دعانا إلى عدم اقتباس البداية الاستهلالية كاملة، طول الاستهلال، كما أننا سوف نقتبس المقاطع التي تخدمنا أثناء التحليل.

كما أنَّ تحديد نهاية الاستهلال كان استناداً إلى تحوّلٍ في الوصف والحدث، وتغيُّر في موقع الشخصية، على نحو ما تشير إلى ذلك البداية الاستهلالية. فبعد أنْ كان الحديث عن اللقاء الذي جمع السفير يوسف الفلكي والوزير مايكل وايت، وما تخلل ذلك من مراسم، وخلفيات للعمل الدبلوماسي. كما قد أشار الكاتب بـــــ: (النجيمات البصرية) إيذاناً بنهاية الوحدة الاستهلالية. وما يؤكد ذلك حديث السَّارد فيما بعد عن حياة / البطل ومولده ونشأته.

وإذا ما عدنا إلى مقطع البداية، نلحظ أنَّ هذه الوحدة الاستهلالية قامت بوظيفة تأطيرية للرواية من خلال الإشارة إلى ظروف القصة الزمانية والمكانية،، والحدث الرئيس الذي تولدت عنه بقية الأحداث، ذلك أنَّ الاستهلال السَّرديَّ في الرواية الواقعية غالباً ما يحفل بهذه الوظيفة عندما تضع البداية مؤشراتها الظرفية، وإعطاء المتلقي نبذة كاملة عن الشخصية، ليستطيع أن يجمع الخيوط ، ويربطها ببعضها بعضًا. وقد تمثلت هذه المؤشرات الظرفية في الآتي:

أ- **الإشارات الزمنية في استهلال الراوية**: (صباح الخير.. صباح جميل..صباح جميل حقاً.. أخشى أن الشمس لن تبقى معنا طويلاً.. سأعود بعد دقائق... قضى هناك قرابة أربع سنوات.. قابلت هذا الصباح صديقنا يوسف الفلكي)

ب- **الإشارات المكانية في استهلال الرواية** (مدخل السفراء.. المكتب الصغير...الكوت... الدور الثاني.. مكتبها... المصعد... المبنى التاريخي

---

[1] القصيبي، غازي. سعادة السفير، المؤسسة العربية للدراســات والنــشر، بيــروت، ط3، 2006م، ص11-12

العريق، وزارة الخارجية والكومنولث.. لندن.. الدهاليز القديمة الطويلة.. قاعة السفراء... القاعة الشهرية.. الهند... النهروان.... واشنطن).

ج- **الإشارة إلى الحدث الرئيس في الرواية،** وهو طلب السفير الكوتي يوسف الفلكي من البريطانيين- بمساعدة من الأمريكيين- القضاء على زعيم دولة النهروان (همام بوسنين). إذ يقول السَّارد:" ساد صمت قصير، ارتشف الرجلان أثناءه القهوة، ثم قال يوسف:

- لابد أنك سمعت تفاصيل ماحدث.
- تقصد في النهروان ؟
- بطبيعة الحال. لا يعنيني كثيراً ما يدور في زمبابوي.
- تنهّد وزير الدولة، الذي تشمل مسؤولياته أفريقيا وقال:
- ليتني أستطيع أن أقول الشيء نفسه. أخبرني أصدقاؤنا الأمريكيون أنَّ محاولة الانقلاب لم تكن جدية.

_ أصدقاؤنا الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون، لم تكن محاولة جدية ؟ قضينا أكثر من سنتين نخطط للانقلاب، كان هناك أكثر من مئة ضابط من مختلف الرتب، كانت هناك عدة ألوية جاهزة للتحرك، وماذا فعل أصدقاؤنا الأمريكيون ؟ تجاهلوا دورهم في الخطة، لم تأت الغارات الجوية التي وعدوا بها، ولم يجئ الدعم السياسي الفوري الذي التزموا به والنتيجة ؟! النتيجة، يا عزيزي مايكل أنَّ هذا الوحش البشري همام بوسنين، يلتهم الآن، أكثر من مئة ضحية جديدة. لا شك أنَّ أصدقاءنا الأمريكيين يشعرون بكثير من الرضا عن النفس"[1].

إذن، فالحدث الرئيس الذي تنبثق منه مجريات الرواية هو محاولة الانقلاب واغتيال (همام بو سنين)، وهذه الحادثة ستظل تتكرر كثيراً في الخطاب بصور مختلفة،عبر مستوى التواتر، بحسب جينيت، عندما يتم سرد حكاية واحدة أكثر من

---

[1] القصيبي، سعادة السفير، ص16-17

مرة وفي كل مرة يضيء جانباً معيناً من تلك الحادثة [1]، لكنها عندما تبدو هنا في الاستهلال بتفاصيل أقل لتمثل - بحسب براون ويول - السياق النصي الأولي لتلقي الخطاب [2]، ولأن ما سيليها من أحداث سيمثل نتيجة وتسلسلاً منطقياً لها.

وهذا الجهد الحثيث في ممارسة السفير الكوتي لتأليب الغرب على زعيم النهروان لم يكن حقداً سياسياً بقدر ما هو عداء شخصي، وقد أظهر السارد هذا العداء في استهلال روايته إذ يقول على لسان وزير الدولة البريطاني الذي يتحدّث عن السفير الكوتي يوسف الفلكي: " يبدو لي أنَّ حقده على همام يتجاوز، بكثير متطلبات الواجب.....ثم توترت العلاقة بين الزعيم والسفير، دخلت امرأة حسناء على الخط.......، ماتت زوجة السفير ونجا هو بأعجوبة...."[3]. فقد قام الزعيم النهرواني بتدبير حادثة اغتيال زوجة السفير الكوتي، كما أن علاقة المغنية (شهرزاد) كانت أيضا محور خلاف الرجلين، بعد أن أعجبت بالسفير، فاستولى عليها الزعيم عنوة.

وهذه الشذرات الاستهلالية تقودنا إلى الحدث الأهم في الرواية، والذي ستفصح عنه بقية الأحداث، وهو قدوم المغنية (شهرزاد) إلى لندن، ولقائها مع العاشق القديم (سعادة السفير) وعلى خلاف المتوقع من سفير محنك حذر، فإنه يعود بكل بساطة إلى عشقه القديم، ويدور كعبه مع الغواني والفاتنات، فله معهن قصص وشقق خاصة وسهرات.

وإن كان القصيبي قد تلاعب بأسماء الأمكنة والشخصيات، إلا أنَّ القارئ العادي يستطيع أن يدرك ما ترمز إليه، فالكوت هي الكويت، والنهروان هي العراق، و (همام) هو (صدام حسين). إذن، فالرواية تتحدث عن أحداث غزو

---

[1] جنيت، جيرار. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط2، 1997م، ص129-130

[2] ج.ب. براون، ج. يول. تحليل الخطاب، ت: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، دار الفجر للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1997م، ص145

[3] القصيبي، سعادة السفير، ص18-19

العراق للكويت، واستنجاد الكويت بدول الغرب على الرغم من كلمة السارد في بداية الراوية:

" للقارئ أن يصدق أنَّ في هذه الراوية الخيالية شيئاً من الواقع، إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيء يسمعه من الدبلوماسيين"، التي تعد عبارة تحذيرية يصدّر بها القصيبي روايته، ولا غرابة، فقد تكررت مثل هذه العبارات التحذيرية في غير رواية للقصيبي والتي تنّم عن عدم الثقة بعقول القراء، والخشية ربما من القوة السلطوية.

إذن، فقد انتشر على مساحة استهلال هذه الرواية العديد من الأمكنة مثل: (السيارة _ مدخل السفير _ المكتب _ الكوت _ الدور _المصعد الأثري.......)

ونستشعر من خلال استنطاق هذه الأمكنة أن ثمة مدلولاً لكل مكان من هذه الأمكنة يتأتّى من خلال النص الروائي الذي انزرعت به هذه الأمكنة، يفتتح السَّارد الرواية بقوله:" تتوقف السيارة المرسيدس المصفحة السوداء أمام مدخل السفراء..."[(1)] فهذه السيارة السوداء المصفحة من نوع المرسيدس تمثل مكاناً متحركاً، لم يكن اختياره من غير قصد أو عن غير معرفة من السارد، بل على العكس فإن المدلول الإيحائي الذي يرمز إليه هذا المكان يذهب بالمتلقي أبعد من كونه مكانًا واقعيًّا، فيبدو أنَّ اللون والنوع كان لهما مدلولاتٌ نفسيةٌ واضحة، فالمكان دليل واضح على الرفاهية الشكلية، فهذا النوع من السيارات لا يستقله إلا المرفهون وذوو العيش الرغيد، فهو يعبر عن معيشة رغدة عند الأوساط الدبلوماسية، كما أنَّ السيارة بوصفها مكانًا متنقِّلا تشي بالحالة اللامستقرّة والمضطربة والمتذبذبة لهذا السفير الكوتي الذي طفق يستجدي الغرب/ أمريكا ويستنجد بهم لمساعدته ومساعدة دولته في القضاء على زعيم النهروان همّام بوسنين، بيد أنَّ أمريكا كما جاء على لسان السفير الكوتي" أصدقاؤنا الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون. لم تكن محاولة جدّية؟!... وماذا فعل أصدقاؤنا

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص11

الأمريكيون؟! تجاهلوا دورهم في الخطة"[1]، لذلك نستطيع القول بأنَّ البنية العميقة التي أنجزها القصيبي في استهلال هذه الرواية تكمن في وعيٍ سرديٍّ إشكاليٍّ وعميق؛ مفاده بيتٌ مشهور؛" المستجير بعمرو عند كربته.. كالمستجير من الرمضاءِ بالنَّارِ !!" ومن ثُمَّ فإنَّ ما يقدّمه القصيبي في استهلال روايته يُعدُّ نقدًا لاذعًا للغرب عامَّة ولأمريكا على وجه الخصوص؛ إذ إنهم لا يخدمون إلا مصالحهم مهما تظاهروا بخلاف ذلك، كما أنَّ سهام النقد والتهكّم لم يسلم منها المجتمع العربيّ / العربستاني الذي أصبح ألعوبةً وكُرةً يتقاذفها الغرب.

وكذلك نجد استخدام الروائي للمصعد الأثري: " يتنهد المصعد الأثري، ويئنّ ويتنحنح، ويتجه، بتردد وتثاقل، إلى الدور الثاني........"[2]وهذا المصعد الأثري رُبَّما يعبر عن حالة من يريدون الصعود إلى الأعلى، ولكن وسائطهم المساعدة لا تصل إلى درجة وسائط الآخرين، ويبدو أنه يقصد العرب، فهم يحاولون الصعود واللحاق بالركب ولكن وسائطهم ما زالت قديمة قِدَمَ هذا المصعد، أو ربَّما أراد الكاتب أن يخلقَ حالةً من التماهي بين هذا المصعد وبين السفير الكوتي الذي جاء مستنجدًا؛ لذلك نرى الكاتب قد عمد إلى الانزياحات جاعلا من المصعد إنسانًا يتنهّد ويئنّ ويتّجه بتردُّدٍ وتثاقل !.

كما أنَّ استخدام (قاعة السفراء) في استهلال الرواية، بل وحضورها في السطر الأول من الرواية يشي بأهمية تلك القاعة، باعتبارها المنجد والمخلص والعامل الحاسم في تحقيق المأرب وإسقاط النظام الديكتاتوري لدولة النهروان، فالاعتماد على الغرب أصبح شيئًا واضحًا، وحقيقة لامناص منها، لذلك تبدأ الرواية بهذا المكان الذي سيتم فيه اللقاء بين الوزير البريطاني والسفير الكوتي.

كما تفصح البداية الاستهلالية عن مكانة الدبلوماسيين العرب عند الدبلوماسيين الغربيين، وما يتعرضون له من إذلال سواء أكان ذلك بطريق مباشر أم غير مباشر. فعند مراسم الدخول وُضِعَت السلاسل في عنق الوزير الكوتي من

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص16

(2) المصدر نفسه، ص12

قبِلَ العجوز الموظفة في مكتب الاستقبال" وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر) وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه، واتجها إلى المصعد"[1].

كما نجد القصيبي قد مال إلى وصف جزئيات المكان بدقة متناهية؛ ليضع المتلقي في وهم الحقيقة، وكأنه يريد أن يصل المتلقي إلى واقعية المكان الروائي، فنجده يصف مكتب وزير الدولة البريطاني:" سار معها يوسف، عبر دهاليز طويلة جديدة حتى وصلا مكتب الوزير، دخل المكتب ووجد كل شئ كما يعهده الوزير جالس كالعادة، خلف الطاولة الخالية من الأوراق ، كالعادة، ومساعده الشخصي توني، يقف أمامه كالعادة، وفي يده الملف المعتاد، وآلة صنع القهوة تمارس نشاطها المعتاد، واللوحة البحرية المعتادة تزين الجدار خلف ظهر الوزير....وقاده إلى الركن المعتاد، ذي المقاعد المريحة الثلاثة...."[2] نلحظ أنَّ كلَّ جزءٍ من المكان قد أعطى مدلولاً أراده الكاتب، فالدهاليز الطويلة الموصلة إلى المكتب تدل على صعوبة الوصول إلى مكتب الوزير، وكأنه يعطي أهمية شكلية لمكتب الوزير، فمن أراد أن يدخله يلزمه عبور تلك الدهاليز، والطاولة الخالية من الأوراق، التي يجلس خلفها الوزير تدل على أنَّ عملَ الوزيرِ شكليٌّ/ فلا شئ يفعله سوى الجلوس خلف تلك الطاولة، وكذلك نجد آلة صنع القهوة التي تعمل على مدار الساعة دلالة على كثرة الضيوف (المستنجدين/ العرب) القادمين إلى مكتب الوزير، وكأنَّ مكتب الوزير هو لاستقبال الضيوف. فمن خلال هذا الوصف الدقيق لمكتب الوزير يحملنا الكاتب إلى واقعية المكان، وإنْ كان القصيبي لم يُسهِب كثيراً في وصف أماكنه وأشيائه، كما كان يفعل بلزاك وستندال وفلوبير، بل اكتفى بفقرات موجزة ومقاطع وصفية متواضعة؛ لأنه معنيٌّ بتقديم المعنى واللهث وراء سرد الأحداث.

---

[1] القصيبي، سعادة السفير، ص11

[2] المصدر نفسه، ص15

أمّا رواية" دنسكو" للقصيبي فتتناول قصة مرشحين من عدة قارات للفوز بإدارة منظمة دنكسو (يونسكو العالمية)، وبطل الرواية هو البروفسور (روبيرتو تشاينتي) الذي تولى إدارة المنظمة لمدة عشر سنوات، وحزنه الشديد لأنه سوف يُنحَّى من منصبه، واقتراح مستشارته (سونيا) عليه خطة لإبقائه في منصبه، بحيث يتم إقناع كل قارة بأن تأتي بمرشح، وبالتالي سوف يقضي كل مرشح على الآخر، وتتوزع الأصوات بينهم، وحينها لن يفوز أحد، فتؤول الإدارة لمديرها السابق. وصوَّرَ القصيبي في هذه الرواية- ومن خلال خوض الانتخابات - ما يحدث من فساد مالي وإداري ومؤامرات وسوء أخلاق بأسلوب ساخر كعادته.

(دنسكو): ثمة عنوان دال يصدر به القصيبي روايته، ليصبح مؤشراً على فحوى الرواية، كاشفاً عن هذه المنظمة التخييلية التي تُشكِّل حبكة الرواية، إذ إنَّ الصراع سيكون على قيادتها.

تتشكَّل الرواية من عشرة فصول معنونة بعناوين فرعية دالة وحاوية لإشارات مكانية (مجلس الحكماء _ الجهاز) أو موضوعاتية (الحملة الانتخابية _المقالات - الانتخاب) أو شخصية (المدير التنفيذي _ المستشارون_ سوينا_ المدير التنفيذي الجديد) ولا يخلو كل فصل من تصدره للزمان الذي وضعه الكاتب: إذ إنَّ مجريات الرواية تدور إحداثها من (يناير 1999م وحتى سبتمبر من العام نفسه).

لقد اعتمد القصيبي في روايته هذه، البداية الوصفية الخالصة حيث يتوقف جريان الأحداث في الزمان، بينما يتم الاهتمام بوصف المكان، دون أن نفقد الإحساس بالزمن من خلال استخدام الأفعال وحضورها المكثّف. فجاءت البداية على النحو التالي: " ظلَّ البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخياً على معقده الوثير وراء طاولته الضخمة ولكن أفكاره كانت تنتقل عبر القارات الست، القارة العظمى، والقارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الفرنجة،

وقارة الروسلاند، كان يحاول أن يستنشق، بغريزته، مصدر الخطر القادم، وكانت غريزته تقوده إلى القارة العظمى، وإلى مرشحها الذي سيسرق الإدارة منه" [(1)].

وهذا الاهتمام بوصف المكان (المكتب ذو المقعد الفاخر وذو الطاولة الضخمة) يؤكد الدور الكبير الذي سيلعبه هذا المكتب/ المقعد/ المكان، في الرواية، وذلك أنَّ هذا المكتب يمثل البؤرة التي ستنطلق منها الأحداث والشخصيات، إذ إنَّهُ المكان الذي سيتم التنافس عليه من المرشحين طيلة أحداث الراوية، وهو لذلك من السمات الهامة التي احتفى بها الكاتب، واتَّكَأ عليها في جعل الإحساس بالتنافس والصراع على السلطة صفة حقيقة للشخصيات؛ لذلك فإنَّ المقطع الاستهلالي السابق يمثل المفتاح التعبيري الذي سيُؤسِّس لما يزيد على مئة وسبعين صفحة كاملة من اللهث على السلطة والتشبث بها. فبدا واضحاً منذ الأسطر الأولى الحدث المحوري لتلك الرواية، وهو خوف البروفسور من ضياع الإدارة التنفيذية لمنظمة (دنسكو) المتخيلة منه:" كان يحاول أن يستنشق بغريزته مصدر الخطر القادم، وكانت غريزته تقوده إلى القارة العظمى، وإلى مرشحها الذي سيسرق الإدارة منه"[(2)]. إذن، ثمة خطر يهدد البروفسور/ الشخصية المحورية في الرواية وهو سلب هذه الإدارة منه وهي الإدارة" التي أعطاها 10 سنوات هي أغلى سنوات حياته" [(3)].

إنَّ الأيديولوجيا - كما يصفها هيجل - هي المكونات الواقعية للروح، لذلك فإن البطل/ البروفسور، يدفع به حب البقاء في الرئاسة والسلطة إلى خوض غمار عالم المؤامرات، وهذا ما سوف تتمخض عنه الرواية في اللاحق من الأحداث، وكيف ستحاك الألاعيب، ويستشري الفساد المالي والإداري وسوء الأخلاق والرشاوى، أثناء خوض الانتخابات. وقد اتخذ المكان/ مكتب المدير التنفيذي بعداً جمالياً من حيث الدلالة، فهو جزء من تركيبة العالم السياسية والاجتماعية، وهو

---

(1) القصيبي، غازي، دنسكو، دار الساقي، بيروت، ط5، 2010م، ص13

(2) المصدر نفسه، ص13

(3) المصدر نفسه، ص13

الذي يوحي بعدم التملك، والإقامة المؤقتة لبطل الراوية (روبيرتو)، كما أنه أصبح رمزاً للمتغير، وشاهداً على نمط الحياة السياسية وتقلباتها على نحو ما يظهر في الفقرة السابقة من حزن البروفسور وشفقته على نفسه، بسبب اقتراب رحيله عن الإدارة.

إذن، فالوصف في مثل هذه الاستهلالية يشيد عدة معانٍ ذات طبيعة سيميائية تشترك جميعها في حقل دلالي - يكاد يكون مهيمنا على باقي الحقول الدلالية في راوية دنسكو - هو حقل الإخفاق والشعور بالحزن والفقد. كما أنَّ هذه الاستهلالية تضعنا أمام عملية انتقالية من الكاتب، فهو ينتقل من المكان المغلق الى المكان المفتوح، ليكّون بذلك مفتاحاً سرديا لروايته، وهذا الانتقال يأتي تماشياً مع الحدث ومن خلال الشخصيات، لتؤدي غرضاً راسخاً في ذهن الكاتب من خلال شخصياته، فها هو الكاتب ينتقل من المكان المغلق إلى المفتوح" ظل البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخياً على مقعده الوثير وراء طاولته الضخمة ولكن أفكاره كانت تنتقل عبر القارات الست، القارة العظمى، القارة العذراء، والقارة الجنوبية، وقارة عربستان، وقارة الفرنجة، وقارة الروسلاند......." [(1)].

فهذا الوصف للمكان المغلق/ المكتب من خلال مقعده الوثير وطاولته الضخمة يشي بأهمية المنصب الذي يتنافس عليه الكثيرون، فهو ليس وثيراً بقيمته المادية، ولكنه ثمين بما يمثله مَن يجلس عليه. ونجد الروائي يخرج من هذا المكان المغلق إلى المكان المفتوح (القارات الست) ونجد أنه لم يسمّ الأمكنة بمسمياتها، فقد نعت كل قارة بنعت عُرفت به، وأراد منه مدلولا يدل عليه، فالقارة العظمى، المكان الروائي المتخيل تقابله آسيا المكان الواقعي، والمكان الروائي المتخيل القارة العذراء تقابله على الواقع قارة إفريقيا، والقارة الجنوبية تقابلها أمريكيا الجنوبية، وقارة عربستان يقابلها الوطن العربي، وقارة الفرنجة تقابلها قارة أوربا، وقارة الروسلاند تقابلها أمريكا الشمالية وكندا، فالكاتب هنا قد أعطى الأمكنة أسماء غير أسمائها، ليضفي عليها نوعاً من التخييل، ويبعدها عن الواقعية، مع أن

[(1)] القصيبي، دنسكو، ص13

القارئ للراوية يستظهرأن منظمة اليونسكو هي المنظمة المقصودة (دنسكو)، ونجد الكاتب قد أبقى على بعض أجزاء اسم المنظمة إشارة منه لذلك (سكو).

إنَّ الاستهلال الذي استهلَّ به القصيبي أبان لنا الحدث الرئيس الذي سيتكرر داخل صفحات الرواية بأكملها وهو (التنافس على السلطة) وقيادة منظمة (دنسكو) لا سيَّما أنَّ هذه العقدة التي ابتدأ بها القصيبي روايته قد وضع لها حلاً في صفحات الاستهلال عينها، وهذا الحل قد أتى من مستشارته (سونيا كليتور) تلك الشخصية التي لا يقل دورها عن الشخصية المحورية في الرواية، فقد اقترحت على المدير أن يجعل كل قارة تُقَدِّم مرشحاً لها حتى تضيع الأصوات ويبقى هو في مكانه مديراً للمنظمة، فجاء على لسانها في أحد مقاطع الاستهلال:" لن يستطيع أحد أخذ المقعد منك"[1] وكانت خطتها: " هي إقناع كل قارة، أعني كل قارة من القارات الست، بتقديم مرشح. إذا كثر المرشحون لن يحصل أحد على الأغلبية المطلوبة"[2].

أمَّا الزمن في هذه البداية الاستهلالية للرواية فإنَّ القصيبي قد أفصح عنه في بداية الفصل الأول تحت العنوان (يناير 1999م) وإن كان هذا الزمن لا يعنينا كثيراً بصفته زمناً خارجياً، بيد أنَّ ما نلحظه منذ البداية الأولى للرواية أنَّ الزمن السَّردي في الراوية زمن تصاعديٌّ خطيّ ينطلق من حاضر قرب الانتخابات، وإبعاد البروفسور من منصبه وحزنه على ذلك، إلى مستقبلِ فَشَلِ الخُطط والاستسلام وانتزاع الإدارة منه. بيد أنَّ هذا الزمن ينحرف تارة إلى الماضي لاسترجاعه (فلاش باك). ومن المقاطع السردية الدالة على الاسترجاع ما أورده السَّارد في أحد مقاطع الاستهلال:" التفت البروفسور إلى سوينا وأخذ يتأملها كما لو كان يراها لأول مرة، هي الآن في الثلاثينات ولكنها لا تزال ساحرة كما كانت يوم أن دخلت هذا المكتب قبل 10 سنوات تحمل إليه رسائل تنتظر توقيعه. كانت،

---

[1] القصيبي، دنسكو، ص15

[2] المصدر نفسه، ص18

وقتها مساعدة مدير المكتب، وأصبحت الآن كبيرة مستشاريه"[(1)]. فالماضي القائم على التذكر والاستدعاء جاء بقصد التلذذ بالذكريات، وهذا ما يمثل النظرة العامة، ولكن الكاتب لم يأت بهذا الاسترجاع في المقطع الاستهلالي اعتباطاً، وإنما جاء بإشارة منه إلى الدور الكبير الذي ستلعبه هذه المستشارة ؟، فهي العقل المدبر للمدير، وهي صاحبة الخطط والمؤامرات، بل إنّ النهاية التي ختم بها القصيبي روايته جاءت مخالفة للمتوقع أو بما يسمى بـــــ (خيبة التوقع) أو كسر أفق التوقعات. فهذه المستشارة التي كانت خائفة على ضياع الإدارة من مديرها (روبيرتو) وناضلت من أجل ذلك حيث كانت تقول:" روبيرتو ! كيف تترك المجال لقزم هدفه تحطيم هذه الإدارة ؟ لابد أن تحارب، هذه إدارتك أنت كل المنجزات منجزاتك أنت"[(2)] أصبحت في النهاية هي المديرة على منظمة (دنسكو) وعيّنت مديرها السابق مستشاراً عندها.

3.1 ثنائيات المعنى في الاستهلال السَّردي الزمكاني

لعلّه من البديهيّ القول إنّ الزمان والمكان، منعزلين عن الإنسان، لا يحظيان بأهميّة كبيرة في الدراسات الأدبية؛ لأنهما يفتقران إلى البعد المعنوي، أي التعبير عن الأحاسيس والأفكار. وكما هو معروف لكلّ من هذين المكوّنين أهميته ضمن شبكة العلاقات السَّرديَّة، فالمكان يصوِّر القيم والعادات والتقاليد، وربما يعكس منظومة فكرية معيّنة من خلال ظرف تاريخي زمني/ فني أو واقعي. ومن المضامين العامَّة التي حظيت بالاهتمام في الروايات المدروسة، أوشكَّلت محورا لافتا لبعضها، ثنائية الأنا والآخر، وثنائية الذكورة والأنوثة. والبحث يلتفت إلى هاتين المسألتين لأنهما متعلقتان بالزمان والمكان، فالمكان الغربي مثلا يُشكِّل أفقا للعادات والتقاليد، ويحتضن فكرا خاصًّا وكذلك المكان الشرقي، أمّا الزمن فهو مختلف في العالمين.

---

(1) القصيبي، دنسكو، ص16

(2) المصدر نفسه، ص16

من ينعم النظر في إشكالية الأنا والآخر يجد أنها قضية ضاربة في جذور التاريخ الإنساني، وقد تناولها غيرُ باحثٍ وناقدٍ في الرواية العربية وخاصة فيما يتعلق بإشكالية الأنا المتمثلة في الشرق، والآخر المتمثل في الغرب. وقد أشبعت بحثا ودراسة، إلا أنني سوف أدرس هذه الإشكالية (الأنا والآخر) من خلال ورودها في المستهلّ السَّردي المتخيَّل عند الروائيين السعوديين، ولن أقف على هذه الإشكالية باعتبار أنَّ الأنا هي الشرق والآخر هو الغرب، بل إنني سأتناولُ هذه الجدلية بجميع حالاتها وأنماطها، فثمة الأنا المتصارعة مع ذاتها تلك الأنا المتشظِّية والمتكسِّرة، والأنا باعتبار الذكورة والأنوثة، والأنا على الصعيد العقائدي/ مسلم/ مسيحي، والأنا القرية والآخر المدينة، وذلك بحسب ورودها في استهلال الروايات المختارة.

إنَّ ورود الجدلية التي تركز على الأنا والآخر في بدايات الروايات السعودية، يشي بأهميتها لدى الروائيين السعوديين، وأنها تمثل عبئا كبيرا على السارد، إمَّا من خلال إحساسه بها أو رؤيته لها أو سماعه عنها في مجتمعه الخاص.

ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، نجد حضور الآخر في استهلالها، فمن ذلك ما أورده السَّارد أثناء حديثه عن بطلة الرواية" هكذا علّمتها الأيام ولحظات الزمان وفلسفة الأميركان التي أمست فلسفة هذا الزمان"(1).

إنَّ المقطع السابق يوضِّح مدى النظرة الانبهارية للحضارة والفلسفة الأمريكية باعتبارها الآخر، وباعتبار الأنا هو الشرق المُقَلِّد المتخلف، لذا فإنَّ القصيبي في روايته (العصفورية) ينعتهم بالأصدقاء مبديا امتعاضه من الأمة العربستانية" أكره البشر جميعا باستثناء أصدقائي وأصدقائك الأمريكان وبعض سكان غرب أوروبا"(2) وهذه النظرة إنما قامت على الاندهاش والافتتان بتقدم الآخر وازدهاره في شتى الميادين. ونقرأ في الرواية أنَّ" كل مفكري عربستان في

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص14

(2) القصيبي، العصفورية، ص 17

القرنين التاسع عشر والعشرين عانوا من عقدة الخواجة"[1]؛ لذلك نرى القصيبي قد أماط اللثام عن الوضع العربي البائس الذي يرى في الآخر/ الغرب صديقا مُقَرَّبًا، ومنجدا مُخَلِّصًا، وكأنَّهُ مهديُّ العربِ المُنتَظَر، فها هو بطله الوزير الكوتي (يوسف الفلكي) في رواية"سعادة السفير" يستنجد بدولة بريطانيا، ويتباحث مع وزيرها (مايكل) قضية الزعيم النهراوني/ العراقي، ويستنجد بهم للتخلص منه وإنقاذ الأمة العربستانية. وهذا نص رسالة وزير الدولة البريطاني (مايكل) إلى مدير m16:

" قابلت هذا الصباح صديقنا يوسف الفلكي، وكان غاضبا جدا لعدم وفاء الأمريكيين بوعدهم بمساندة المحاولة الانقلابية الأخيرة في النهروان"[2]؛ ولهذا نلحظ تكرار كلمة (الصديق) عند حضور (الآخر) ما يشي بدوره البارز في إحكام قبضته على الأمة العربستانية، والاستعانة به عند المدلهمات والخطوب، وإن كان يعمل لمصالحه الخاصة.

كما نجد بطل القصيبي في روايته (حكاية حب) المستر عريان يجيب حبيبته (روضة) عندما سألته:" بأي عملة ستدفع ؟ بالدولار. ألسنا جميعا من رعايا العم سام ؟"[3]وهذا العداء بين الأنا والآخر جاء بسبب الإختلاف في العقيدة ومحاولة الآخر إقصاء الذات وتهميشها؛ مما أدَّى إلى ممارسة العداء والحقد ضدها، فيصبح الآخر جحيما لا يُطاق؛ فتتحول العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة الصراع؛ لذلك نجد أبطال رواية" ريح الجنَّة" الذين قاموا بالتدبير لغزوة الحادي عشر من سبتمبر يقولون:" سندكُّ أبراجهم هذه، ونجعلهم أضحوكة للعالمين... أميركا بكل هيبتها وجبروتها سوف تدفع الثمن غاليا اليوم لتحديها الإسلام وأهله"[4]، وإنْ كان الحمد يرى أنَّ هؤلاء على خطأ، فقد بدا رأيه في هذه القضية واضحا، إذ نلحظ تهكّمه وسخريته من هؤلاء الشباب من بداية

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص 28

(2) المصدر نفسه، ص 19

(3) الحمد، تركي." ريح الجنّة" ، دار الساقي، بيروت، ط4، 2007م، ص 13

(4) المصدر نفسه، ص 16

الرواية إلى نهايتها، وقد بدأ المدخل لروايته (ريح الجنة) بقوله:" إلى المسافرين إلى الجنة..... أو من يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون"[1]. كما تبدو هذه الجدلية والكره الدفين بين الأنا والآخر واضحة الملامح في مستهل رواية (شقة الحرية) للقصيبي وذلك من خلال شخصيتي (فؤاد) بطل الرواية وزملائه الطلاب ومدرس اللغة الانجليزية (هيدلي) الذي كان يحس بالحنق على هؤلاء الطلاب الماثلين في الفصل، وهو يشاهدهم ويسمعهم يرددون عبارات الإعجاب والثناء على الزعيم (جمال عبد الناصر) حينما قالوا:

- " مستر هيدلي! هل سمعت خطاب جمال عبدالناصر البارحة؟ لقد تكلَّم أكثر من ثلاث ساعات.
- يا للمستمعين المساكين.
- وزميل آخر:
- انظر مستر (هيدلي) صورة موقعة من جمال عبد الناصر تلقيتُها اليوم ألا تريد أن تراها؟
- كلَّا! كلَّا! أعرف شكله ولست حريصا على النظر إلى صورته. كنتُ أعتقد أنَّ إرسال الصورة عادة تقتصر على الممثلات"[2].

فعلاقة الأنا/ الشرق مع الآخر/ الغرب علاقة سلبية قائمة على الكراهية والعداء، فالأنا ينظر إلى الآخر على أنه مستعمر، وقد وردت لفظة (الاستعمار) في مستهل رواية (شقة الحرية) للقصيبي ثماني مرات، دليلا على الصراع الجدلي بينهما، كما أنَّ الآخر/ الغرب ينظر إلى الأنا/ الشرق نظرة توحي بالاستعلاء والإهانة والذلّ، فقد جاء في مستهل رواية العصفورية (للقصيبي) مايميط اللثام عن هذا الاستعلاء على لسان بطل الرواية البروفسور/ بشار الغول أثناء حواره مع الطبيب المعالج له:" ألا تعرف الكره العرقي الذي يواجه العرب في فرنسا ؟

---

[1] الحمد، " ريح الجنّة"، ص(د.ر)

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص20

ألا تقرأ الجرائد ؟ إذا تحجبت فتاة عربية فصلوها من المدرسة"[1]، وهذا العداء من الآخر قد طال حتى الوزراء المنتمين للأنا، رغم صداقتهم الظاهرية، فبطل القصيبي في رواية (سعادة السفير) الذي كان سفيرا للكوت في بريطانيا، قد رأى الصورة العدائية من الآخر والمبنيَّة على النبذ والاحتقار والازدراء عند حضوره لمقابلة وزير الدولة البريطاني (مايكل): " ظل يوسف، الذي علمته عشرات الزيارات الإجراءات المتبعة، واقفا في مكانه حتى خرجت العجوز من مكتبها، وسلمته سلسلة في طرفها بطاقة كتب عليها بخط أحمر (زائر)، وسلمت الحارس سلسلة مماثلة، وضع كل من الرجلين السلسلة حول عنقه واتجها إلى المصعد" [2] إذ ما الفرق بينهما وبين الكلاب عندما وضعت السلاسل في أعناقهما ؟ بل إنَّ درجة الاحتقار تصل إلى أن السفير مثله مثل الحارس ولافرق بينهما. وهذه العدائية المتمثلة بين الأنا/ الشرق والآخر/ الغرب غالبا ما تنتج بحسب- هيجل - عند انتصار أحد منهما إلى ظهور ما يعرف بصراع السيد والعبد.

ولا تقف جدلية الصراع بين الأنا والآخر عند حدود الشرق بصفته/ الأنا، والغرب بصفته الممثل للآخر، بل تأتي هذه الإشكالية في المجتمع الواحد نفسه باعتبار أنَّ الأنا تمثل القرية، والآخر/ المدينة، فقد بدت إشكالية الصراع بين المدينة والقرية ملمحا من ملامح الرواية السعودية لاسيَّما في مقاطع الاستهلال وحضورها الطاغي فيه.

ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، تظهر جدلية العلاقة بين الأنا/ القرية، والآخر/ المدينة، القرية التي تمثل البدائية والبساطة وعدم الاكتراث بالزمان" ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن"[3] بل كان الناس"يتناكحون ويتناسلون ويموتون ويدفنون دون الحاجة لتحديد زمن هذا أو

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص 39

[2] القصيبي، سعادة السفير، ص 11

[3] الحمد، جروح الذاكرة، ص 15

ذاك"[1]. كما أنَّ القرية في شرق الوادي وهي خب السماوي إحدى قرى القصيم قد أحبها البطل " ولكني بدأت أحب القصيم ورماله ونفوذه وطعوسه، بل أحب الخب، عندما أخذ وعيي يتفتح على سواليف جدي وسبحانية سميح"[2]، فالقرية تمثل البساطة والسكينة وراحة البال والهدوء بعكس المدينة التي تطغى عليها المادية والصخب والتفكك وطغيان المصالح. والزمن الذي كان لا يعني شيئا لأهل القرية، أصبح محلّ اعتبار في مدينة الرياض وأحيائها الراقية، فهاهي لطيفة الشخصية المحورية في هذه الرواية لم تكن حريصةً على الوقت ولا أعياد الميلاد عندما كانت في القرية، ولكنّها بعد انتقالها إلى الرياض وإقامتها في الحي الجديد ظهر" حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حي العليا"[3].

كما أنَّ المدن المحلية نفسها تمثل عند الحمد قطبين متصارعين ففي ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة. نجد أنَّ مسقط رأس البطل (هشام العابر) وهي مدينة (الدمام) تمثل الأنا (المكان المرتحل عنه) والمدينة المرتحل إليها وهي (الرياض) تمثل الآخر. فإذا عرفت الدمام بفضائها المحافظ، فقد عرفت الرياض/ جدة/ الآخر بانفتاحها، بحيث تمارس فيها الشخصية المحورية/ هشام كل التجارب المتاحة، من التسكع وشرب السجائر ومعاقرة الخمر وعشق النساء، من وجهة نظرٍ فنيَّة؛ ولذلك نلحظ البطل يُحدِّث نفسه وهو في جُدَّةَ عندما رأى الجميع في المقاهي يضحكون" كم كان يحتقر مثل هؤلاء الناس، الذين كانت أمه تسميهم بالصيع والدشر والسراسرة"[4] وهذا يشي بإحكام قبضة العادات والتقاليد في مجتمع الدمام بخلاف الرياض وجدة.

كما أنَّ هذا الصراع بين المدن يتمثل حتى على المستوى الاقتصادي والمعيشي، وهذا ماوجدناه في مستهل رواية (الشميسي) عندما وصل البطل إلى

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص 15

(2) الحمد، شرق الوادي، ص 15

(3) الحمد، جروح الذاكرة، ص 14

(4) الحمد، الكراديب، ص 10

الرياض، يقول السَّارد:" بدت غرفته كاملة الآن" [1] وكأن حالته في الماضي كان يعتورها النقص، هذا على الصعيد المحلي، أمَّا على المستوى اللامحلي، فإننا نلحظ الجدلية والصراع القائم بين مدينتي البحرين والقاهرة في رواية شقة الحرية (للقصيبي) باعتبار أن البحرين تمثل الأنا، والقاهرة تمثل الآخر، ففضاء البحرين/ الدمام مختلف عن فضاء القاهرة/ الرياض، فإذا عرف الأول بالانفتاح، وفيه تمارس الشخصيات كل التجارب المتاحة، من اختراق للتابوهات المحرمة (الجنس ـ الدين ـ السياسة) فإن الأنا/ البحرين/ الدمام، عرف بالمحافظة؛ مما يجعل الشخصيات تشعر بالضيق والاختناق. يورد السَّارد متحدِّثًا عن فؤاد بطل شقة الحرية " شعر أنَّ المدينة الجميلة الكبيرة ليست سوى فراغ هائل مفزع. أحس بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين، هل ارتكب أعظم خطأ في حياته عندما ترك أهله وجاء بمفرده إلى القاهرة"[2].

كما أنه طفق يحدث نفسه قائلا" كم عدد البنات السافرات في البحرين ؟ لا يتجاوز العشرين. أكثرهن من المسيحيات واليهوديات العراقيات، أمَّا في القاهرة فكل البنات سافرات، إلا الريفيات والعجائز. ومن يريد سفورهن ؟"[3] فثمة صراع بين مكانين متقابلين، المكان الأصلي المرتحل عنه/ البحرين، والمكان الجديد المرتحل إليه/ القاهرة.

كما مثلت رواية (الكراديب) للحمد جدلية الصراع وثنائية السجين والجلاد/ الأنا المغتصَبة و المغتصِبة، وما يعانيه السجين من تسلط السجان وجوره واستبداده. وفي هذا المشهد الحواري بين السجان/ الآخر، والسجين/الأنا، تتكشف لنا العلاقة بينهما، فممّا جاء على لسان السجَّان مخاطِبًا بطل الرواية السجين/ هشام العابر:

" سلمنا ما معك... أمتعة، نقود.... كل ما في حوزتك. لم يفهم هشام أول الأمر، أو أنه أراد التأكد مما يريد الرجل، فقال: أرجو المعذرة...... ماذا ؟

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 7

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص 31

(3) المصدر نفسه، ص 21

وبقرف ونفاذ صبر، نخز الأحول وهو يقول بحدة:

هل أنت حمار ؟......ماتتكلم عربي ؟ سلمنا ما معك من حاجيات...." [1].

ففي هذا المقطع تتكشف لنا العلاقة بين الذات/ المغتصَبة، والآخر/ المُغتَصِب الجائر، بما يسمى"بأدب السجون" الذي نلحظ من خلاله قمة المعاناة الجسدية والنفسية التي يلقاها السجناء.

كما يمثل الصراع بين الذكورة والأنوثة قضية جدلية باعتبار أنَّ الذكر هو الأنا، والآخر هو الأنثى، من خلال إقصاء المرأة وتهميشها، وإغفال دورها الفاعل في المجتمع، وحرمانها من فرصة التعليم، ففي رواية العدامة للحمد نلحظ طغيان الأبوية وتسلط الذكورية من خلال وصف مشهدٍ داخل القطار الذي نقل البطل هشام من الدمام إلى الرياض، نرى كيفية تعامل الزوج مع زوجته" ويصرخ على زوجته مؤنبا" [2]، كما يتضح طغيان الذكورية من خلال حب الأولاد والمفاخرة بهم، ونبذ الفتيات، ففي رواية (جروح الذاكرة) للحمد، يتجلى موقف الأب في حنقه على المولودة الأنثى التي تمثل الشخصية المحورية للرواية،" لَكَمْ تمنى والدها لو كان هذا المولود المبارك الجديد ذكرا، كي ينضم إلى أخويه محمد وعبد الرحمن، فيفاخر بهم أهل قريته"[3] فهذا الحنق يذكرنا بما كان عند الجاهليين من وأدٍ للبنات وغَضَبٍ شديد عند ولادتهن، ولكنَّ المرأة، في هذا الزمان، وإنْ لم يتم وأدها قتلا، فإنَّ وأدها أصبح وأدا أيديولوجيا وفكريا وثقافيا بإبعادها وتهميشها من قِبَل بعض الأفراد والمجتمعات.

وبدت قضية تعليم المرأة من القضايا التي عنيت بها الرواية السعودية؛ فقد أماط الروائيون السعوديون اللثام عن تلك القضية، باعتبارها تمثل صراعا حقيقيا، وهمّا إنسانيا، فالأنا المتمثل في الذكر قد مارس السلطة الذكورية في حرمان الآخر/ الأنثى من التعليم الذي يُعَدُّ من الأولويات الحياتية، فضلا عن أن يكون من

---

[1] الحمد، الكراديب، ص 14

[2] الحمد، العدامة، ص 8

[3] الحمد، جروح الذاكرة، ص 17

الثانويات. ففي (الشميسي) بدا امتعاض (موضي) من والدها الذي حرمها من التعليم" لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمدلله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية. قالت وقد لمعت عيناها من وراء الغدفة، ثم بحسرة:" مسكينة أختي منيرة لم تدخل المدرسة على الإطلاق... سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات" [1]، وهذا الإقصاء التعليمي جعل من الفتاة في المجتمع السعودي ساذجة، لا تعرف شيئا، ففي رواية (الشميسي) نجد البطل (هشام العابر) يُخَبِّئ العرق/ الخمر الذي كان لابن خاله (حمد) في غرفته، ولكنَّ هشاما يخشى أن تكتشف ابنة خاله (موضي) الأمر، فيُهَدِّئ حمد من روعه قائلا" لا عليك... موضي لا تعرف الفرق بين الماء والعرق... كما أنها لا تدري ماهو الخمر"[2].

ولا تقف ثنائية الأنا والآخر عند هذا الحدّ، إذ إنَّ الأنا تكون متصارعة مع ذاتها، وهذا ماوجدناه في رواية الحمد التي كان محور حديثها عن المجتمع السعودي على وجه الخصوص، فالأنا السعودية واحدة، ولكنَّ الشرخ الذي أحدثته فيها لعنة النفط، جعلتْ هذه الأنا متكسرة ومتشظية. فوالد الشخصية المحورية في رواية (شرق الوادي) كما جاء على لسان ابنه" لم يكن يهمّ والدي من الحرب سوى كيفية الاستفادة منها ماليا. ولذلك أسَّسَ هو وبعض أصحابه شركة نقل ازدهرت أعمالها مع استمرار الحرب، فقد كانت تنقل العتاد والمؤن من الخليج إلى العراق"[3] فهذه الشخصية التي كانت تمثل أصالة المجتمع السعودي النجدي البدوي وهوية الأنا السعودية، قد اختفت لتحل محلها شخصية انتهازية ومنتفعة.

---

(1) الحمد، الشميسي، ص 10

(2) المصدر نفسه، ص 9

(3) الحمد، شرق الوادي، ص 13

الفصل الثاني
الشخصية الروائية

غَنيٌّ عن البيان أنَّ الشخصيَّةَ تُعَدُّ من العناصر المهمة التي أسهمت في بناء الخطاب الروائي، فعن طريقها يستطيع المؤلف أن يُعبِّرَ عن رؤيته، ويجسّد واقعه، كما أنها بصراعاتها وتفاعلها تشكِّل مفاصل الرواية، وتكوّن الأحداث فيها.

ويرى حسن بحراوي أنَّ الشخصيَّةَ الروائيَّةَ " ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو" خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك." (1)

كما يعرّفها عبدالملك مرتاض بأنها" هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى ... وأنها هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر ... وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها." (2).

وقد دأب النقادُ والدارسون على تصنيف الشخصيات، واختلفوا في تلك المسميات؛ لأنَّ تصنيف الشخصيات الروائية يختلف من مدرسة نقدية إلى أخرى، بحيث نصادف" الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الخالية من الاعتبار؛ كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة؛ كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية.... كما نصادف الشخصية الثابتة والشخصية النامية"(3)؛ لذلك فقد عرّف" جيرالد برنْس" الشخصيةَ بأنها" كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية." ممثل" له صفات إنسانية. ويمكن أن

---

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213

(2) مرتاض، في نظرية الرواية، ص103-104

(3) المرجع نفسه، ص99

تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبقا لدرجة بروزها النصي)، ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل) أو استاتيكية (ساكنة- عندما لاتكون قابلة للتغير)، متسقة (عندما لاتتناقض صفاتها مع أفـــــعــــــالها) أو غير متسقة؛ مسطحة flat (بسيطة، ذات بعدين، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة) أو مستديرة round (معقدة، ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها). ويمكن أيضا تحديدها طبقا لأعمالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها"[(1)].

ولعلَّ من نافلة القول أنْ نذكرَ شيئا من الوظائف التي يمكن أنْ تؤدِّيها الشخصية الروائية في العالم التخيلي الذي يبدعه الروائي، فالشخصية الروائية يمكن أن تكون" عُنْصُراً تزويقيا، أو العنصر القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف، أو كائنا بشريا خياليا مزودا بكيفية معينة في الوجود وفي الاحساس، وفي إدراك الآخرين والعالم"[(2)].

وقد حظيت الشخصية باهتمام النقاد والدارسين، وخاصة فيما يتعلق بالدراسات النقدية الحديثة، إذ إنها كانت من العناصر الأكثر غموضا ماجعل القدامى يعرضون عنها فقد" ظل مفهوم الشخصية غفلا، ولفترة طويلة، من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا وأقلها إثارة لاهتمامات النقاد والباحثين" [(3)]. وقد لاحظ تودوروف هذا الغموض وأشار إلى قلة الاهتمام بدراستها [(4)]. ولكن هذا الغموض، وتلك التبعية للحدث قد تلاشت خاصة في القرن التاسع عشر"عندما احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفنِّ الروائيِّ

---

(1) برنس، جيرالد. قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومـــات، القـــاهرة، ط1، 2003م، ص30

(2) بورنوف، رولان؛ واوئيليه، ريال، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافيـــة العامة، بغداد، ط1، 1991م، ص 143

(3) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص207

(4) تودوروف، تزفتيان." اللغة والأدب" من كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1990م، ص 37

وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحتْ الأحداثُ نفسُها مبنيَّةً أساسًا لإمدادنا بمزيدٍ من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة"[1].

ولا شك أنَّ للشخصيةِ دورًا بارزًا في المنجز الروائي، وأهميةً كبيرةً تكمن في أنه" لا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيِّز حيِّز إلا بها، حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سلطانها" [(2)].

وقد تباينت الآراء والرؤى حول الشخصية تبعا لتطور المناهج النقدية واختلافها، بدءًا من أرسطو وحتى النقاد في القرن العشرين. فقد كانت النظرة الأرسطية تميل إلى الاهتمام بالحدث، جاعلةً الشخصيةَ تابعةً له، لذلك فهي" تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيُّلي أي خاضعة خضوعًا تامًّا لمفهوم الحدث"[(3)]. على العكس من الدراسات النقدية الحديثة التي ترى الشخصية قضية لسانية سيميائية، ذات دلالات قابلة للتحليل والوصف.

فإذا كانت الرواية التقليدية تنظر إلى الشخصية على أنها كائنٌ بشريٌّ من دم ولحم، وأنَّ مبتغى الأمر الإنعام في سيكولوجيتها، وأنها خلاصة التجارب المعاشة، فإنَّ النظريات الحديثة التي عنيت بالمناهج الشكلانية واللسانية والسيميائية قد نظرت إليها من وجهة نظر أخرى.

فنجد فلاديمير بروب قد ركّز على الأفعال التي تقوم بها الشخصية" إنَّ ما هو مهم في دراسة الحكاية، هو التساؤل عمَّا تقوم به الشخصيات، أمَّا مَن فعل هذا الشيء، أو ذاك وكيف فعله. فهي أسئلة لايمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لاغير" [(4)]. وهذا مايعكس رؤيته التي تبناها في أنَّ المُهمَّ هو" تحديد الوظائف بغض النظر

---

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 208

(2) مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 127

(3) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص208

(4) لحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1991م، ص24

عن هوية منجزيها"[1]. وهو بذلك قد قلَّلَ من دور الشخصية وقزّمها وهمَّشها، وهذا التهميش نجده عند (كافكا) حينما اكتفى بإطلاق مجرد"رقم" على شخصيته في روايته (المحاكمة)، وقد تكرر هذا الأمر عنده حينما أطلق مجرد حرف" k" على شخصيته في رواية" القصر"[2]. وقد قسَّم بروب الشخصيات من خلال الوظائف إلى سبعة أنواع، شخصية" الشرير – المانح – المساعد – الأميرة – المرسل – البطل – البطل المزيف"[3].

كما نجد الاهتمام بالجانب الدلالي للشخصية بدا واضحًا عند غريماس الذي حاول" تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينهما، وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص، فإنَّ هذه الشخصية قابلة – كما رأينا سابقا – لِأنْ تُحَدَّدَ من خلال سماتها ومظهرها الخارجي – ولم تغفلِ الأبحاث الشكلانية والدلالية هذا الجانب"[4]. فهي عنده من القضايا اللسانية، لذلك فقد رأى رولان بارت أنَّ الشخصيات هي" مجرد كائنات ورقية "[5]، إذ لاوجود لها خارج نطاق المعمار اللغوي، وهذا مانجده عند فيليب هامون الذي يرى أنَّ الشخصية" بناء يقوم النص بتشديده أكثر مماهي معيار مفروض من خارج النص" [6]. وقد بين هامون تعريفا للشخصية من غير جانب، إذ يرى أنها تُعدُّ إعادة هيكلة للنص الذي يقوم به

---

(1) بروب، فلاديمير. مورفولوجيا القصة، ت: عبدالكريم حسن و سميرة بن عمـــو، شـــراع للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1996م، ص 83.

(2) مرتاض، في نظرية الرواية، ص97.

(3) بروب، فلاديمير. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ت: أبو بكر قادر وأحمد نصر، النـــادي الأدبي، جدة، 1989م، ص 158-159.

(4) لحمداني، بنية النص السردي، ص50.

(5) بارت، رولان." مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" ، ت: منذر عياش، مركـــز الانمـــاء الحضاري، حلب، ط2، 2002م، ص72.

(6) هامون، فيليب. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990م، ص51.

المتلقي، وأنها تتجاوز كونها شخصًا بشريًّا من دم ولحم، فقد تأتي مجرَّدة كالمادة أو العقل أو المنصب، وغير ذلك، بحيث تكون كلها شخصيات لايؤطرها نظام واحد.[1]

فالمُحصِّلة أنَّ الشخصية عنده مرتبطة ارتباطًا كُليًّا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص.

وقد قسّم هامون الشخصيات إلى ثلاث فئات: [2]

1- الشخصيات المرجعية: وهي التي تمثل الشخصيات التاريخية والاجتماعية والأسطورية والمجازية.

2- الشخصيات الإشارية: وهي التي تشي بحضور الكاتب أو المتلقي، أو من ينوب عنهما داخل النص كالرسام والفنان.

3- الشخصيات الاستذكارية: وهي التي تأتي إما كلمة أو جملة أو مقطعا، مثل الاعترافات والأحلام وغير ذلك.

إذن ومن خلال استعراض آراء البنيويين نجد أنهم ينظرون إلى الشخصية" على أنها تشكيل لغوي تكتسب وجودها من خلال طبيعة العمل والدور الذي تؤديه، ولاتحيل إلى دلالة خارج السياق"[3].

أمَّا أصحاب نظرية التلقي فقد انطلقوا في نظرتهم إلى الشخصية" من تصور معاكس لفعل الإبداع، فإذا كان الروائي ينطلق في خلق شخصيته داخل النص من سن واقع خيالي فإن القارئ يقوم بعملية معاكسة حين يفك ذلك التسنين من خلال التأويل المستند إلى الواقع بمفهومه الواسع. أي أنه يقوم بعملية إحالة ورصد مستمرة للتشابه القائم بين التحقق النصي وبين الصورة الثقافية التي يتحرك داخلها ذلك المتلقي"[4].

---

[1] هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 24- 26

[2] المرجع نفسه، ص24-25

[3] العدواني، بداية النص الروائي، ص 150

[4] المرجع نفسه، ص151

ويحسن بنا هنا؛ بعد أنْ استعرضنا مراحل تطور مفهوم الشخصية ، وتباين مواقف القدامى والمحدثين حولها، وتعريفها، وأهم وظائفها في العمل الروائي، أن نذكر بعض المغالطات التي وقع بها جلّ الدارسين والقراء ومن ذلك؛ الخلط بين الشخصية الروائية والبطل، والمطابقة بين المؤلف والشخصية لاسيما في الروايات المتكئة على ضمير المتكلم. وماذلك التماهي والخلط إلا نتيجة ضعف التأويل، والقراءة السطحية[1].

ولعلَّ الإشكال حول المفهوم الاصطلاحي للبطل جعل النقاد والباحثين يسعون إلى" استخدام مصطلح" الشخصية الرئيسة" التي قد لاتحمل معاني إيجابية يحيل إليها مصطلح البطولة"[2]، ولهذا فقد مال أكثر النقاد إلى تلك التسمية للخروج" من مأزق إطلاق لقب البطولة على شخصية شريرة مجرمة لاتحمل مايؤهلها لهذا اللقب، أو نضيف إلى كلمة"البطل" كلمة أخرى وهي"المزيف"؛ ليصبح اسمه (البطل المزيف)" [3].

أما فيما يتعلق بتقديم الروائي لشخصياته؛ فإنَّ ثمة طريقتين أو مقياسين، حدَّدهما " فيليب هامون" يمكن من خلالهما القيام بتلك المهمة:

أ- المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

ب- المقياس النوعي، أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها. [4]

---

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص212-213

(2) العدواني، بداية النص الروائي، ص146-147

(3) الحازمي، حسن. البطل في الرواية السعودية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط2، 2008م، ص43

(4) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص224

وهذا بدوره يقودنا إلى علاقة الشخصية بالقارئ، وكيفية تحديد هوية الشخصية الروائية للمتلقي بواسطة ثلاثة مصادر إخبارية:

1. "- مايخبر به الراوي
2. ماتخبر به الشخصيات ذاتها
3. مايستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات."[1]

وتستدعي الفكرة السابقة تبيان أنواع الراوي التي استخدمها كل من نقاد العرب والغرب، والتي قسمها" تودوروف" إلى ثلاثة أنماط رئيسة:

1- الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف). الراوي عليم بكل شيء.
2- الراوي يساوي(=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع) الراوي يعلم ماتعلمه الشخصية، ويسمى (الراوي المشارك)
3- الراوي<الشخصية (الرؤية من خارج). الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية. [2]

إنَّ طريقة بناء الشخصية في النص الروائي يتطلب الإيماءة إلى كثير من متعلقاتها في استهلال النص الروائي ضمن المبنى العام للرواية" حيث نجد فيه مقدمة هي النص الاستهلالي الذي يعرض فيه الكاتب مقومات الشخصية وعلاقاتها"[3] إذ إنَّ نجاح المؤلف في بناء شخصيته يتطلب منه إبراز سماتها وصفاتها ذات المغزى لاسيما في بداية النص الروائي، وذلك في حضورها في" الأوقات الهامة: بداية الفصول ونهايتها أو بداية القصة ونهايتها، والقيام بالحوادث الرئيسة"[4].

---

[1] لحمداني، بنية النص السردي، ص51

[2] المرجع نفسه، ص47-48

[3] خمّار، عبدالله. تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 1999م، ص33

[4] زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص35

1.2 آليات تقديم الشخصية

لعلَّ من زيادة القول أنْ نذكرَ أنَّ تقديم الشخصيات في العمل الروائي يكون في غير طريقة، فمن تلك الطرق؛ تقديم الشخصية من خلال الروائي عينه، أو من خلال الشخصيات الروائية الأخرى، أو عن طريق الشخصية الروائية نفسها مايسمى بالتقديم (الذاتي). وقد حدد فيليب هامون" مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة على أحسن الوجوه. وهذان المقياسان هما: المقياس الكمي والمقياس النوعي، وقد ذكرناهما سابقا.

1. التقديم الذاتي

إنَّ المقصود بهذا التقديم هو أنْ تُقَدِّمَ الشخصيةُ الروائيةُ" ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها، وتحدد أفكارها وطموحاتها"[(1)].

لذا فإنَّ التقديم الذاتي الذي تُقدِّم به الشخصية نفسها، يظهر من خلال استخدام ضمير المتكلم، وهذا يتضح من خلال تقديم شخصية البروفسور لنفسها في رواية العصفورية لغازي القصيبي:" أولا، يا دكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا....."[(2)].

نلحظ أنَّ شخصية البروفسور تقدم نفسها من خلال ضمير المتكلم"أنا"، فهو ينفي عن نفسه المرض، فيقدم نفسه إنسانا سليما معافى. وهذا النفي يدل على رفض الظاهر، لأن ظاهر الشخصية يدل على المرض؛ وذلك من خلال المكان، فوجوده داخل المستشفى دليل المرض، ولهذا نجد شخصية البروفسور تزيل عن نفسها صفة المرض، وقد لجأت الشخصية إلى أسلوبين متضادين لتأكيد سلامة عقلها وهذان الأسلوبان هما: النفي والإثبات، فنفي البروفسور ورد من خلال

---

(1) أحمد، مرشد." البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله" ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص45

(2) القصيبي، العصفورية، ص11

جملة"لست مريضاً"، والإثبات من خلال جملة"أنا ضيف"، فهو سليم العقل، ووجوده في المستشفى"العصفورية" ليس إلَّا ضيافة، ونجد جملة تقديمية ثالثة يدرجها البروفسور"لست إنساناً عادياً". ونلحظ التقاطع بين"البروفسور" وجملة" إنسان غير عادي"، فالبروفسور أعلى الدرجات العلمية التي لا تطلق على شخص إلا بعد سنوات من الخبرة والمعرفة، فهو إنسان غير عادي بما يحمله من العلم والمعرفة.

ويبدو من خلال هذا التقديم الذاتي للشخصية محاولة لإزالة الستار عن شخصية البروفسور التي سترافق المتلقي طوال النص الروائي، فنلحظ أنَّه من خلال هذا التقديم قد وُضِعَ مفتاح عام للشخصية، أو لنقل إشارات تلميحية لمكونات الشخصية، فيبدو أنه أراد من خلال هذا التقديم أن يؤكد بداية على كل ما سيرد في النص الروائي القادم، فهو كلام نابع من شخصية عاقلة مدركة، شخصية تعرف ما تريد. ويبدو أنه اختار مستشفى الأمراض النفسية ليعطيه ذلك مزيداً من حرية التعبير عن مكنوناته الداخلية، ويفسح له مجالا رحبا ليورد فيه ما يريد، دون أن يعرض نفسه للمساءلة، أي، أن يبعد عن نفسه الحرج. بالإضافة إلى أنَّ هذه الشخصيَّة/ البروفسور ترى في نفسها الشخصية المُدرِكة العالمة بكل شيء، التي من خلال إدراكها ومعرفتها بمثالب الأمة العربستانية/ العربية تستطيع تخليص هذه الأمَّة وإنْ كان ذلك عن طريق النقد بتهكَّم وسُخرية، ولعلَّ في اسمها الذي اختاره لها الكاتب ما يدلُّ على ذلك؛ إذ إنَّ اسم الشخصية المحورية / البروفسور بشَّار الغول ولاشكَّ أنَّ لهذا الاسم دلالة، إذ إنَّ بشار صيغة مبالغة لمن يحمل الخبر السار" وبشرني فلان بوجه حسن أي لقيني وهو حسن البشر بالكسر أي طلق الوجه والبشارة ما بشرت به "[1]. فينطلق حضور هذا الاسم بدلالته التي حافظ عليها لأنه على الرغم من دكتاتوريته وانتقاده اللاذع إلَّا أنه قام بدور المبشِّر والمخلِّص لهذه الأمَّة التي استشرى فيها الفساد من وجهة نظره. كما تجدر الإشارة إلى أنَّ بنية اسم (بشار) تتجاوز المفهوم الواضح لها، فقد منحنا هذا الاسم دلالاتٍ

---

[1] ابن منظور، محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، مجلد3، الجزء5، حرف الراء/ فصل الباء، الدار المصرية للترجمة والنشر، (د.ت)، ص127

مغايرة أثبتتها الشخصية على طول أحداث الرِّواية، فعلى الرغم من أنَّ اسم بشَّار يحيلنا مباشرة إلى البشرى والخير، إلَّا أنَّ الشخصية الحاملة لهذا الاسم كانت نهايتها مأساوية ومنهزمة إلى حدٍّ كبير؛ حيث هرب البروفسور بشَّار الغول من عالم الإنس الواقعي إلى عالم الجنِّ المتخيَّل مع زوجتيه الجنيَّتين دفَّاية وفراشة، وكأنَّ لسان حاله يقول: أنه لا مجال لتغيير هذه الأمَّة نحو الأفضل.

ونجد القصيبي أورد شخصيته الرئيسة الثانية في رواية" العصفورية" باسم (سمير ثابت)، وقد قدَّمت هذه الشخصيَّة نفسها بنفسها إذ تقول: " يابروفسور! أنا طبيب نفسي. سايكاترست! آكل عيشي من عقدة أوديب."[1] وهذه الشخصية هي التي كان يعبر بها عما أراد الكاتب أن يصل به إلى المتلقي وذلك عبر تقنية الحوار، فـ (سمير ثابت) الطبيب النفسي الذي كان يشرف على علاج البروفسور في المصحة النفسية (العصفورية) كان مسامرا له، يجيب عن أسئلة البروفسور ويسأله، فنلحظ ذلك التقاطع بين دور الشخصية واسمها، فالسمير في اللغة "من السمر وقيل السامر والسمار الجماعة الذين يتحدثون بالليل والسمر حديث الليل خاصة... وابنا سمير الليل والنهار لأنه يسمر فيهما "[2]، فقد كان الطبيب (سمير ثابت) مسامرا جيدا للبروفسور يسمع منه بإصغاء ويجيبه عن أسئلته.

ونجد الشخصية تُقَدِّمُ نفسَها في رواية شقة الحرية، لتمثل تعبيرا عن شعور داخلي، فنجد شخصية هيدلي تقدم نفسها من خلال:" كلا كلا أعرف شكله ولست حريصا على النظر إلى صورته. كنت أعتقد أنَّ إرسال الصور عادة تقتصر على الممثلات..."[3].

هذه الشخصية عندما قدمت رؤيتها لذاتها عبَّرت بذلك التقديم عن الصراع مع الآخر، المتمثل في الصراع بين الشرق والغرب، ففي هذا التقديم نجد كراهية شخصية (هيدلي) التي تمثل الغرب لشخصية (جمال عبدالناصر) الذي يمثل

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص17

[2] ابن منظور، لسان العرب، م3، ج6، ص42-43

[3] القصيبي، شقة الحرية، ص20

الشرق، فقد كان (جمال عبدالناصر) في تلك الفترة رمزا للقومية والعروبة، فنجد (هيدلي) يرفض مجرد النظر إلى صورة (عبدالناصر)، ونبرة التهكم التي تظهر في قوله:" إنَّ إرسال الصور عادة تقتصر على الممثلات"، تشير إلى كراهيته الآخر ورفضه، ونجد من خلال هذا التقديم الذاتي للشخصية محاولة للتقليل من شأن عبدالناصر كبطل في نظر العرب.

وقد يعرض التقديم الذاتي قضية اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو أخلاقية، كما في تقديم (موضي) لنفسها في رواية" الشميسي" لتركي الحمد، عندما خاطبت هشام:" لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"[1].

نجد هذا التقديم من خلال شخصية (موضي) يحمل قضية مجتمعية عانى منها المجتمع السعودي، خاصة المرأة، ألا وهي قضية التعليم. بقي التعليم إلى زمن قريب مقتصرا على الرجال في السعودية، فحُرمت المرأة خاصة في المناطق الريفية من حقها في التعليم، فلم تكن المرأة تذهب إلى المدرسة إلا للصفوف الأولى"الابتدائية"، فعند وصول الفتاة إلى مرحلة القراءة والكتابة كان الوالد يجلسها في البيت، وذلك إيمانا منه بأن التعليم للرجال، إضافة إلى قلة مدارس الإناث في تلك المناطق. وهذا يشير إلى نظرة المجتمع إلى المرأة آنذاك بأنها خلقت للزواج والقيام بأعمال البيت وتربية الأولاد.

ونجد العُمْرَ حاضرا من خلال التقديم الذاتي، وهو يحمل إشارات دلالية أرادها التقديم، مثل تقديم شخصية البطل (جابر السدرة) لنفسها في استهلال رواية" شرق الوادي" لتركي الحمد:"وهأنذا اليوم وقد اشتعل الرأس مني شيبا، وأخذ ظهري ينحني، وبدأ مدخل نفق البعد الآخر يلوح في الأفق...."[2].

نلحظ أنَّ الشخصيَّةَ تُقَدِّمُ نفسها من خلال اقتباس نص قرآني (واشتعل الرأس شيبا) سورة مريم، فقد أظهر هذا التقديم الشخصية بمرحلة عمرية متقدمة

---

(1) القصيبي، الشميسي، ص10

(2) الحمد، شرق الوادي، ص8

بلغت من السنين عتيا، ومن الملاحظ على هذا التقديم أنه لم يقدم العمر الزمني رقماً، بل كان وصفا، وقد تضمن ثلاثة دلائل على كهولة الشخصية:أولاهما: الشيب الذي غزا رأس الشخصية، ولا يكون الشيب ظاهراً – غالبا – إلا في سنوات العمر المتقدمة. وثانيهما: انحناء الظهر، وهذه خاصية من خصائص تقدم العمر، وثالثهما: اقتراب الموت من الشخصية، وهو حاضر من خلال" بدأ مدخل النفق الآخر..". وعلى الرغم مما يتمتع به هذا التقديم الاستهلاليّ من إيجاز، فإنَّه يحمل دلالته داخله، إلى حدٍّ قد لا يحتاج المتلقي فيه إلى حشد كثير من المعلومات حول" جابر السّدرة" إلَّا فيما يتعلق بصباه وشبابه التي قُدِّمت بشكل مختلف.

2. التقديم الغيري

يكون التقديم الغيري بتقديم السَّارد للشخصية، أو بتقديم شخصية لشخصية أخرى، ومن تقديم السارد للشخصية ما يمثله تقديم شخصية هيدلي التي يقدمها السارد في رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي، وهي من نوع التقديم الغيري، فنلحظ أن السارد يقدم شخصية هيدلي من خلال استرجاع فؤاد لشريط الذاكرة:"اتسعت ابتسامته وهو يتذكر المستر هيدلي مدرس اللغة الإنجليزية. كان يثور كلما ورد ذكر جمال عبدالناصر، وكان الطلبة حريصين على استثارته بإقحام جمال عبدالناصر في كل شيء...."[(1)] يمثل هذا التقديم دلالة واضحة على الصراع مع الآخر المتمثل في الصراع بين الشرق والغرب، والصراع دليل على التضاد والكراهية، فالغرب (الإنجليز) متمثلين في شخصية هيدلي يكرهون الشرق (العرب) المتمثلين في شخصية عبدالناصر، ومن الواضح أنَّ اختيار شخصية عبدالناصر لتمثل الشرق، نظراً لما تحمله هذه الشخصية من مقومات قومية عربية تؤمن بقضية الأمة العربية، وهذا ما كان يؤمن به فؤاد ويتمثله، فقد استحضر هذا التقديم ذلك الصراع من خلال شخصية مُدَرِّسِ اللغة الإنجليزية (هيدلي)، ونلحظ أنَّ كراهية الغرب للشرق كانت واضحة وصريحة، من خلال تلك العبارات التي كانت تدرج على لسان هيدلي. ونلحظ ذلك في:"

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص19

- مستر هيدلي هل سمعت خطاب جمال عبدالناصر البارحة؟ لقد تكلم أكثر من ثلاث ساعات.

- يا للمستمعين المساكين". [(1)]

ولعلَّ المناسب في هذا التقديم السابق للشخصيَّة أنْ نصنِّفه ضمن تقديم الشخصيَّة عن طريق الحوار، فثمة حوار جارٍ بين مدرِّس اللغة الإنجليزية المستر/ هيدلي وبين الطلاب البجرينيين في الفصل، وقد أبانَ لنا هذا الحوار مايجول في داخل هذا المدرِّس الأجنبي/ الآخر من حَنَقٍ على الأنا/ الشرق من خلال الانتقاص من أحد رموزه/ جمال عبدالناصر. كما أنَّ تقديم شخصيَّة المستر هيدلي على أنها شخصية تمتهن التدريس فيه إيماءة من لدن الكاتب/ القصيبي في أنَّ العرب مازالوا في حاجةٍ إلى غيرهم حتى على مستوى التعليم في المدارس.

ومن أمثلة التقديم الغيري الذي جاء في الاستهلال؛ شخصية البروفسور في رواية (دنسكو) لغازي القصيبي فتظهر لنا ملامح الشخصية من أول جمل الاستهلال:"ظل البروفسور روبيرتو تشيانتي مسترخيا على مقعده.."[(2)].

هذا التقديم الغيري يضعنا من بداية الاستهلال في صورة توضيحية لبعض معالم الشخصية، فهي شخصية ذات علم (بروفسور)؛ أي أنها تحمل شهادة علمية عالية، فالشخصية من الطبقة المثقفة، ونلحظ أنَّ هذه الشخصية تعيش حالة متأزمة، فنجد (مسترخيا) هنا دلالة على أنَّ الشخصية متعبة تحاول البحث عن الراحة، فالاسترخاء، يكون عادة بعد تعب، وهذا يظهر من خلال متابعة الشخصية، فقد كان تفكير البروفسور في تركه لمنصبه عاملا متعبا بالنسبة إليه، لذلك فقد قدمت الشخصية وهي تفكر وتبحث عن مخرج لذلك.

وقد تُقَدِّمُ الشخصية شخصية أخرى، فنجد شخصية الوزير البريطاني (مايكل) تقدم شخصية السفير الكوتي(يوسف الفلكي) في رواية (سعادة السفير) لغازي القصيبي:" في هذا أنت مصيب تماما. علاقة صاحب السعادة بالطاغية

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص19

(2) القصيبي، دنسكو، ص13

غريبة جدا. كان قبل الغزو سفيرا لبلاده في النهراون. قضى هناك أربع سنوات، وكان فعالا جدا. استطاع خلق شبكة علاقات واسعة تحت سمع همام وبصره، هناك من يقول أنه استطاع أن يقيم صداقة شخصية حميمة مع همام، إن كان هذا بالإمكان. وهناك من يزعم أنه استطاع أن يعرف أنَّ همَّاما كان ينوي احتلال الكوت وأنه حذَّر حكومته بلا جدوى. ثم توترت العلاقة بين الزعيم والسفير. دخلت امرأة حسناء على الخط..."[1].

ولعلَّ في تقديم وزير الدولة البريطاني للسفير الكوتي الذي جاء في استهلال الرواية مايمهِّد لأحداث الرواية اللاحقة، إذ يكشف لنا هذا التقديم الغيري عن العلاقة الحميمة التي كانت بين هذا السفير والرئيس النهرواني/ همَّام بو سنين، والتي انتهت بغزو الزعيم النهرواني لدولة الكوت، إذ لم تكن هذه العلاقة شافعة لأن يعدل الزعيم همام بو سنين عن رأيه وغزوه للكوت. كما أنَّ هذا التقديم كشف لنا عن بعض الممارسات والعلاقات العاطفية للسفير الكوتي، وهذا ما ستتمخَّض عنه الأحداث اللاحقة للرواية إذ إنَّ أوَّلَ خلافٍ دبَّ بين الزعيم والسفير كان بسبب امرأة؛ إذ إنَّ الزعيم استحوذ على الفتاة ،التي كان يحبها السفير، عنوةً. فهل للنساء دور في العملية السياسية؟ وهل معرفة السفير الكوتي بنوايا الزعيم لغزو بلاده كانت عن طريق تلك المرأة ؟ وهل تؤثر العلاقات النسائية على العلاقات بين الدول؟!.. ربما.

وقد يكون التقديم غَيْرِيًّا دون تصريح باسم الشخصية:" كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه. تلتف الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف. تدلكها برفق. ثم تصعد بهدوء، بهدوء تام. وتقف في المنطقة الخالية من الشعر بين حاجبيه، ثم تتزلق ببطء شديد حتى تصل إلى طرف أنفه...."[2].

هذا التقديم لمحبوبة البطل يعقوب العريان وهي روضة، ولكن نلحظ أنَّ السَّارد لم يصرح باسم الشخصية بل قدمها بشكل وصفي من خلال تذكر البطل

---

[1] القصيبي، سعادة السفير، ص18

[2] القصيبي، حكاية حب، ص9

لحركاتها وهي نائمة إلى جواره، ومن خلال هذا التقديم نلحظ أن عامل الجنس كان طاغيا على تقديم يعقوب لشخصية روضة، وإذا ما استظهرنا دلالة اسم الشخصية الأولى(يعقوب العريان) فهو دلالة واضحة على عري الشخصية من الأخلاق، أو لنقل أنه يعري الأشياء كلها، أما شخصية محبوبته(روضة) دلالة على الجمال والروعة، ففي الشخصيتين دلالة الجنس. ولعلَّ هذا التقديم الذي ورد في استهلال الرواية يتناسب والجوّ العام للرواية التي قامت منذ بدايتها لتصوِّر العلاقة العاطفية بين البروفسور/ يعقوب العريان و المرأة المتزوجة/ روضة، بالإضافة إلى أنَّ عنوان الرِّواية " حكاية حب" قد دلَّ على هذا من قبل.

ونجد التقديم الغيري يعبر عن نفسية الشخصية وذلك كما هو الحال عند تقديم شخصية (يعقوب العريان) في رواية حكاية حب لغازي القصيبي:" يذهب إلى الحمام. يمارس الواجبات الحمامية الصباحية المألوفة. يحلق. يتأمل وجهه بعد الحلاقة. يبدو وجهه طبيعيا. يتأمل جسمه وهو ينشفه بعد الدش الفاتر. جسمه، بدوره، يبدو طبيعيا..."[1].

نجد السَّارد يقدم مستر عريان من خلال قيامه بأعماله اليومية التي اعتاد عليها، ونلحظ من خلال أعمال (عريان) أنه كان يعيش أوضاعًا نفسية صعبة، فهو يتفقد في كل يوم جسده إن كان حدث له تغيير، وهذا دليل على الشعور النفسي الذي كان يشعره (عريان) في المصحة النفسية. وتبدو الإشارة أن شخصية (مستر عريان) كانت تنتظر تغيرا أو لعلها تتوقعه وكان هذا التوقع يراوده في كل صباح، لذلك يذهب ليتفقد ذلك التغير. كما أنَّ هذا التقديم من خلال التركيز على المهامّ اليومية التي يقوم بها المستر عريان تتلاءم والحدث الرئيس للرواية، إذ إنَّ يعقوب العريان يعيش في مصحة نفسية، وكان كثير الأحلام وهو في نومه، فتقول له المُمرِّضة هيلين: " وهل حلمنا كالعادة "[2] إذن فإنَّ يعقوب العريان كان يعيش في صراعٍ نفسي، يحلم ويتذكر ويعاني وأكثر ماكان يحسُّ به هي تلك العلاقة التي

---

(1) القصيبي، حكاية حب، ص11

(2) المصدر نفسه، ص10

كانت بينه وبين معشوقته روضة؛ لذلك كان حريًّا به أن يقوم كل صباح وينظر إلى وجهه في المرآة وكأنه مازال يعيش ذلك الحب وتلك العلاقة.

ونلحظ التقديم الغيري من غير تصريح بالاسم:" زهرتي التي ضحت بالاستقرار والأطفال، وكل ما يطيب للأنثى في بلادي....."[1]، هي نظرة جمالية نحو المرأة، فبطل رواية " شرق الوادي " جابر السِّدرة يُقدِّم شخصية زوجته / زهرة بوصفها الأنثى المخلصة الوفية التي ضحَّت بكل شيء من أجل حُبِّه واستقرارهما معًا، لا سيَّما أنَّ هذا التقديم يكشف لنا عن سبب انشغال البطل عن زوجته زهرة والذي كان السبب فيه هي الرحلة المُضنية التي قام بها للبحث عن سميح الذاهل عند قراءته لمخطوط جدِّه الذي أوصاه بقراءته وإكمال مهمة البحث عن الشخصية الأسطورية / سميح الذاهل. إنَّ بنية اسم (زهرة) تحمل مفارقات عِدَّة، فمن الزهر تنبعث رائحة الأحزان والتشتت والضياع، على الرغم من أنَّ ذلك الاسم في حقيقته يدلُّ على الراحة والهدوء والاطمئنان والرائحة الزكيَّة.

نلحظ التقديم الغيري لشخصية موضي في رواية (الشميسي) لتركي الحمد:" وكانت موضي تنظف وترتب غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون الذي يجعلها في غاية البهجة، غير آبهة بامتعاضات واحتجاجات عبدالرحمن....."[2]. نشتم من خلال هذا التقديم رائحة الرَّغبة؛ فموضي تقوم بكل ما تراه يعمل على راحة هشام، ويبدو أنَّ عملَ موضي اليوميَّ ناتجٌ عن حبها لهشام فهي تعمل على راحته وخدمته، ونجد استخدام موضي لماء الورد وعطر الليمون ما هو إلا من باب حبها لفؤاد، ونلحظ أن شخصية عبدالرحمن كانت غير راضية عما تفعله موضي، لأنها تخصص ذلك لهشام فقط، وكأنَّه يبحث عن مكان له عند موضي. إذن فإنَّ السَّارد في المقطع الاستهلاليِّ السابق قد أسند وظيفة الحب لشخصية موضي، ولعلَّ في إسناد الكاتب لوظيفة الحبِّ إلى موضي يعدُّ أداةً للمتلقي كي يفهم نمط تلك الشخصية، إذ نلحظ الاهتمام

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص7

[2] الحمد، الشميسي، ص8

والشوق والحنين للحبيب (هشام العابر) الذي امتلك عقلها وقلبها وإنْ لم تصرِّح بذلك. ولكنَّ وظيفة الحبِّ هذه لم تكن طريقة ٍإيجابيَّةً لأنها كانت من طرفٍ واحد، فلم تنتهِ بالزواج إنما كانت سلبيَّة بالنسبة لموضي لأنها لم تُحقِّق ما رغبت فيه.

ويظهر مثل هذا التقديم الغيري:" فقد كان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لا يتجاوز القارورة أو بعضها، وبعض الأحيان يكون في كيس بلاستيكي يضطر هشام لإفراغه في قارورة كي لا يتمزق وينساب ما فيه وتفوح رائحته الكريهة في الغرفة....."[1]، هذا التقديم يحمل في مضمونه انحرافاً أخلاقيا لدى شخصية (حمد)، وهو صديق (هشام العابر) وابن خاله الذي كان يرافقه في نفس الغرفة، ونلحظ من خلال هذا التقديم إلماحا لتأثير هذه الشخصية على شخصية البطل (هشام) فتظهر أنَّ حمدًا (الصديق) أحد أسباب انحراف (هشام) فيما بعد.

ويظهر تقديم شخصية هشام في بداية ندمه وهو في السجن في رواية (العدامة) لتركي الحمد:" ولكنه يتمنى اليوم لو أنه كان صائعا أم داشرا مثلهم، فهم أحرار على الأقل وهو مقيد، وللحرية طعمها في أي شي..."[2].

نلحظ في هذا التقديم إظهارا لحالة هشام التي بدأت تتجه نحو الشعور بالندم، ويبدو أنَّ هذا الندم كان مصدره افتقاد هشام للحرية التي سلبها السجن منه، فنتيجة للحالة السيئة التي يعيشها هشام في السجن كان يتمنى أن يكون داشرا أو صائعا، فنلحظ من خلال هذه النظرة ندما على كل ما فعل، وعلى الأفكار التي انجرَّ خلفها.

ويُقَدِّم السَّارد شخصياتٍ كانت مشاركة لــ(هشام) في التنظيم:".... إذن لقد قبضوا على زكي..هل أمسكوا بالبقية؟... فهد وحديجان وحسن الصباح، وماذا حدث لراشد ومنصور؟..وأين عدنان.."[3].

---

[1] الحمد، الشميسي، ص9

[2] الحمد، الكراديب، ص10

[3] المصدر نفسه، ص16

تلك الشخصيات التي استعرضها التقديم تدل على أنَّ هشامًا كان مُنْضَمًّا إلى جماعة تتخذ اتجاهاً واحدا، ويظهر أيضا أنَّ هذا الاتجاه كان مخالفا لقوانين الدولة مما دفع بهم جميعا إلى السجن. ولكنَّها، كما يبدو، لم تهدف هذه الشخصيَّات، بل كان دورها إلقاء الضوء على شخصية البطل" هشام العابر".

وها هو هشام يُقَدِّمُ شخصية سارة في رواية (الكراديب) لتركي الحمد:" ثم فجأة خطرت سوير على ذهنه وقد بدا بطنها منفوخا ومكورا بشدة... ماذا تفعل الآن يا ترى؟ لا بد أنها تتصوره نذلا وقد تخلى عنها فجأة في اللحظات التي تحتاجه فيها..."[1].

إنَّ شخصية سوير التي تطل علينا من خلال تقديم السَّارد لها تظهر من خلال الجنس والعلاقة المُحرَّمة، فيُظهر التقديم صورة سوير وهي حُبلى نتيجة العلاقة المحرَّمةِ بينها وبين البطل هشام العابر. إنَّ التقديم الغيري لشخصية (سارة/ سويِّر) الذي ورد في استهلال الرواية يكشف لنا عن قضيَّة اجتماعية منتشرة وهي زواج الكهول من الفتيات الصغيرات، فسويِّر فتاة صغيرة تزوجت من كهل كبير في السنِّ، فلم يكن يشبعها عاطفيا ولا جنسيًّا ما أدَّى في النهاية إلى انحرافها وإقامتها لعلاقة محرَّمة مع هشام إذ استمرَّت هذه العلاقة حتى حملت منه. كما أنَّ ورود هذه العلاقة في استهلال الرواية اتخذه الكاتب تمهيدًا لشخصية بطله الذي بدأ في الانحلال وكسر التابوهات المحرَّمة لاسيَّما عندما انتقل من عدامة الانغلاق والرَّقابة إلى شميسي الرِّياض حيث الحرية واللامسؤولية.

ويظهر التقديم الغيري من خلال تقديم شخصية البطلة (لطيفة) في رواية (جروح الذاكرة) لتركي الحمد:"فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان.."[2]. هذا التقديم الشّعري إلى حدٍّ ما يظهر النواحي النفسية التي تكتنز داخل الشخصية، فهي تحمل ثقلا نفسيا كبيرا يتمثل في الظلمة التي تعيشها، والظلمة فيما يبدو تشي بأنَّ الشخصية لا تعرف هدفها، أو أنها ضلَّت

---

(1) الحمد، الكراديب، ص16

(2) الحمد، جروح الذاكرة، ص13

طريقها فما عادت معالم الطريق معروفة لديها، ونجد في هذا التقديم رفضًا للمكان الذي يبث في نفس الشخصية أَلَمًا نفسيًّا تشعر هي به، وفي الوقت نفسه نرى أثرًا واضحًا للإنسان في المكان؛ إذ يؤنسن المكان فيشعر بالضيق.

إنَّ شخصية لطيفة في رواية (جروح الذاكرة) لتركي الحمد مأخوذة من اللطافة والحسن و" وجارية لطيفة الخصر إذا كانت ضامرة البطن واللطيف من الكلام ما غمض معناه وخفي واللطف في العمل الرفق فيه"[1] وهي شخصية تمثل حبيبة البطل، التي أينما ورد وصفها في النص الروائي كان يحمل اسمها (الجمال واللطافة). كما أنَّ اختيار الكاتب لهذا الاسم ربما كان مقصودًا؛ إذ إنَّ من معاني اللطف الخفاء والغموض وكذلك الشخصية المحورية/ لطيفة التي كانت شخصيَّةً غامضة حزينة تعيش في صراع داخلي ولذلك نجدها قد أبانت لنا عن شريط ذكرياتها المأساوية منذ بداية الرواية.

ويظهر التقديم الغيري شخصية هشام في العدامة وهو يُشاهِدُ من نافذة الطائرة:".... إلا هو... بقي قابعا في مقعده، ينظر من النافذة إلى ذرات الغبار المتصاعدة......"[(2)]. حالة نفسية عصيبة تلك التي يعيشها هشام، فهو يرى المصير الذي ينتظره من خلال حبات الرمال التي تتصاعد أمام عينيه.

أما تقديم شخصية هشام فإنَّه يظهر من خلال قراءاته المتعدِّدة، يقول عنه السَّارد: " حتى أنه كان يمضي ليالي بطولها في قراءة النصوص الماركسية والقومية والوجودية وغيرها...."[(3)]. فهو يتنقل من تيار إلى تيار، من ماركسي إلى قومي إلى وجودي، فيظهر تقلب الشخصية وعدم استقرارها، فهي ما زالت في تخبط فكري بين هذا وذاك، وهي إشارة إلى بحث الشخصية عن الثبات، إلا أن الاضطراب يظهر جليا من خلال هذا التقديم، وهذا يتقاطع ضمنا مع اسم الشخصية(هشام العابر)، فهشام هذا الاسم العربي، وهو عابر من خلال المكان من

[(1)] ابن منظور، لسان العرب، م6، ج11، ص228.

[(2)] الحمد، العدامة، ص8

[(3)] المصدر نفسه، ص9

الدمام إلى الرياض إلى جدة، وهو كذلك ينتقل من تيار فكري إلى آخر، وهذا تقاطع بين الشخصية واسمها. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه التقديمات إنما جاء معظمها في الاستهلال السَّردي، وأُكمِلَ بعضه الآخر في ثنايا الخطاب الروائي في مواقعَ متعدِّدة.

2.2 وصف الشخصية وبنية الاسم ودلالتهما

إذا ما استنطقنا الشخصية الروائية، فيما يتَّصل بالوصف، نجدها تتمحور حول محورين اثنين، المحور الأول وصف خارجي للشخصية المتمثل برسم أبعادها الجسدية كطولها ووزنها ولونها....، وثانيهما وصف داخليّ يستنطق الأبعاد النفسية للشخصية، ولكل محور من هذين المحورين دلالاته التي يستجمعها الروائي ليضعها في شخصيته الروائية ليتلمس مدلولا أراد أن يركن إليه.

1- الوصف الخارجي

نجد القصيبي في روايته العصفورية يركن إلى ذلك الوصف لشخصياته، مستندا على الوصف الداخلي والخارجي لبعض شخصياته، فيقول في وصف شخصية المُمَرِّض في رواية العصفورية:" يقترب المُمَرِّض الضخم من النافذة وعلى فمه ابتسامة كبيرة.."[1].

نلحظ من خلال هذا الوصف الخارجي لشخصية المُمَرِّض الذي قصده القصيبي تلك الشخصية صاحبة الجسد الضخم، فنجد ضخامة الجسد تحمل مدلولات تعبر عن تجسيد لهذه الشخصية، وهو وصف تنفيري في دلالاته فالضخامة وصف نعت به المُمَرِّض – خاصة الذي يعمل في مستشفى الأمراض النفسية – للدلالة على حاجة المُمَرِّض لهذا الجسد للتعامل مع المرضى، وهذا الوصف يدل على مكنونات داخلية رافضة لهذه الشخصية، أو لعلَّنا نستطيع القول: إنَّ القصيبي أراد أنْ يشكِّل لدى المتلقِّي صورة مبدئية عن المكان من خلال

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص9

وصف الشخصية، عِلمًا أنَّ هذه الشخصية ثانوية ولكنها الصورة الأولى التي بدأت بها الرواية.

وإذا ما قُرِنَ هذا الوصف للشخصية باسمها" شفيق":" شفيق شفيق تعال هنا فورا"[(1)]، فالشفيق في اللغة مأخوذة من الشفقة وهي تدل على الرقة، ومن معانيها الناصح الحريص على صلاح المنصوح[(2)]، فالاسم أعطى الشخصية نوعا من الطيبة، وإذا ما قرن الاسم" شفيق" بالوصف" الضخامة" نلحظ أنَّ الاثنين معًا أعطيا لهذه الشخصية دلالة إشارية إلى بساطتها وهذا ما يثبته الأسلوب الذي ردَّ به البروفسور على شفيق بعد أنْ قال له:" فَلّ. فَلَّ الله رأسك. كيف فلّ؟"[(3)].

وقد يلجأ الروائي في وصفه لشخصياته عبر وصف غير مباشر فيكون المكان أحيانا معبرا عن وصف الشخصية، وذلك كقول القصيبي:"ما شاء الله ما شاء الله صالون. وغرفة طعام. وغرفة نوم. ورفوف كتب. وكاميرات فيديو. وستيريو"[(4)].

نلمح في هذا وصفا لثراء البروفسور، فلما أراد الروائي أن يظهر الحالة المادية لشخصيته لجأ إلى وصف المكان فكان الأثاث لسانًا ناطقًا بثرائه، فلا يملك ذلك الأثاث – خاصة في المستشفى – إلا من كان ثريا، فطوَّع الكاتب مكونات المكان لإبراز صفات الشخصية.

ونجد سنوات العمر للشخصية تُعدُّ وصفا خارجيا يحمل دلالات توضيحية يصبو إليها الروائي، ففي إجابة الدكتور عن سؤال البروفسور:" كم عمرك يا دكتور؟ - 45 سنة."[(5)]، هذه الفئة العمرية تدل على رجحان العقل، والاتزان، واختيارها ذو دلالة على ذلك.

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص9

(2) ابن منظور، لسان العرب، م6، ج12، ص46

(3) القصيبي، العصفورية، ص9

(4) المصدر نفسه، ص11

(5) المصدر نفسه، ص13

كما أنَّ وصف الشخصية من خلال عمرها الزمني يضفي عليها نوعا من الدقة الوصفية:" ها ها ها يبدو الأمر لأخويه كما لو كان نكتة، ولكنه لا يرى وجه الطرافة. لا يزال في السادسة عشرة، أصغر من ناصر بعشرين سنة ومن خليل بعشر سنين. وهما متعودان على الأسفار.."[1].

هذا الوصف الذي يُظهِر صِغَر سن فؤاد، الذي يدل على قلة الخبرة في الحياة، ويعطي دلالة على سرعة تأثر هذه الشخصية بما يدور حولها، خاصة في هذه المرحلة العمرية، ولم يكن الوصف من خلال ذكر العمر فحسب (16 سنة)، بل تجلَّت المقارنة بين عمر فؤاد واثنين من إخوانه (ناصر، وخليل) فهما يفوقانه بسنوات كثيرة، وهذا له دلالة في تركيز الروائي على عُمر فؤاد، فقد استظهره من خلال العمر (16 سنة) والمقارنة التي أجراها، ونجد فؤادًا ليس صغير السن فقط بل إنه قليل الخبرة في الحياة.

ودليل ما ذهبنا إليه من قلة التجربة لدى فؤاد؛ أنَّ والده أوْكَلَ مهمة رعايته ومتابعته إلى صديق له اسمه (شريف) وشريف صفة مشبهة تدلُّ على الأخلاق النبيلة والحسب الطيب " ويقال رجل شريف ورجل ماجد له آباء متقدمون في الشرف قال والحسب والكرم يكونان وإن لم يكن له آباء لهم شرف والشرف مصدر الشريف من الناس "[2]. ونستظهر من خلال ذلك خوف الآباء على أبنائهم من الانحراف والوقوع في الرذيلة، وهذه عادة اعتادها أهل البادية أو القرى عند إرسالهم الأبناء للدراسة فقد كانوا يحرصون على تأمين أبنائهم عند أقربائهم أو أصدقائهم، وهذا ما حدث مع والد فؤاد الذي ينتمي إلى مجتمع منغلق (البحرين) في تلك الفترة، ويذهبون إلى مجتمع منفتح (القاهرة) التي يذهب إليها فؤاد.

إنَّ شخصية البطل في رواية"شقة الحرية" (فؤاد) هذه الشخصية اليافعة التي لم يتجاوز عمرها ستة عشر عامًا، التي انتقلت من البحرين إلى القاهرة طلباً للدراسة، تُقَدِّمُ اسمًا له دلالة فهو يحمل معاني يسوقها لنا مسار الشخصية عبر

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص18

(2) ابن منظور، لسان العرب، م6، ج11، ص70

النص الروائي، " فالفؤاد بمعنى القلب لتفؤّده وتوقُّدِه"[1]، ونجد تقاطعا ملحوظاً بين الاسم والشخصية ذاتها، فالقلب دلالة التقلب، وهذا ما دلت عليه أحوال هذه الشخصية فقد تقلبت الشخصية من حال إلى حال، ومن حزب إلى آخر فلم تعرف الاستقرار يوما، فكانت تتجاذبها الإيديولوجيات الفكرية والمذهبية، هذه دلالة، والدلالة الأخرى التي يحملها اسم الشخصية؛ أنَّ الشخصية ومن خلال عمرها الزمني تدل على بياض صفحتها من الخبرة والدراية، فهي تتقبل ما يَجِدُّ عليها وما تكتسبه من الآخرين، وكذلك الفؤاد فهو دلالة البياض الذي يتقبل الخبرات المكتسبة، وفيها شيء من الليونة وكذلك المرحلة العمرية التي تتمثلها الشخصية ففيها اللين واضح.

وتظهر شخصية (هيلين) من خلال وصفها خارجيا في رواية (حكاية حب) لغازي القصيبي دالَّةً: " هيلين، ذات الأعوام الخمسين والقوام السمين والوجه الصبوح، نعشق هذه اللعبة...."[2].

نلحظ من خلال العبارات التي أوردها السَّارد في هذا الوصف أنه اعتمد على السجع (هيلين، الخمسين، السمين)، نجد أن الوصف أظهر أربع خصائص للشخصية، أظهر الاسم(هيلين)، وأظهر عمر الشخصية (خمسون عاما)، وقوامها (السمين)، ووجهها (الصبوح)، فنلحظ من خلال هذا الوصف أنَّ السَّارد قد رسم الشخصية بدقة بعبارته تلك، فكأننا أمام صورة فوتوغرافية توضح معالم الشخصية.

ويأتي الوصف الخارجي مُمَثِّلا لدلالاتٍ أرادها السَّارد من ذلك الوصف كما هو حال شخصية رجل الأمن في رواية (الكراديب) لتركي الحمد:" وفجأة فتح باب الدرجة الأولى، ثم لم يلبث أنْ دخل منه رجل فارع الطول، بلباس مدني، وبنية رياضية..."[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م2، ج4، ص325

[2] القصيبي، حكاية حب، ص10

[3] الحمد، الكراديب، ص8

هذا الوصف الذي يطلقه السارد على رجل الأمن الذي دخل الطائرة لاستقبال فؤاد رُبَّما يعكس واقعًا موضوعيًّا فغالبا ما يتصف به رجال الأمن في البلاد العربية، فنلحظ طوله الفارع، والبنية القوية الرياضية، وعادة ما يقوم رجال الأمن بإخفاء أنفسهم بلباس مدني، فالعمل الأمني بنظرهم يتطلب ذلك، وهي دلالات على ما كانت تعيشه المجتمعات العربية من ظلم أمني، وجبروت رجال الأمن، وقدرتهم على التفنن بتعذيب الآخرين.

وفي نفس المضمار يسير وصف شخصية المحقق في رواية (الكراديب):" ثم لم يلبث أن دخل رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيره، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات البيضاء، ويرتدي ثوباً أبيض، وغترة بيضاء دون عقال، ويتدلى مسواك ضخم من جانب فمه"[1].

يبدو أنَّ الهدف من هذا الوصف هو إظهار الشخصية بصورةٍ منفِّرة تُفضي إلى وضْع تصوُّرٍ ذاتي لشخصية المُحَقِّق الذي يضع الرهبة في نفس المُحقَّق معه، فيعمل هذا الوصف على إلقاء الضوء على الناحية النفسية التي تمثلها الشخصية الموصوفة، فنجد من خلال هذا الوصف الدقيق للمظهر الخارجي للشخصية قدرة الروائي على جعل الشخصية واقعية من منظور ذاتي. ونجد تقاطعا تاما بين المكان ووصف الشخصية الخارجي، فوصف الشخصية يتطابق مع السجن ومع القضبان الفولاذية، فكلها تحمل في ثناياها معالم القسوة والتعذيب.

أما الوصف الخارجي لشخصية البطلة لطيفة في رواية (جروح الذاكرة) لتركي الحمد فتتجلّى في قول الراوي:" تثاءبت بقوة كاشفة عن أسنان لؤلؤية المظهر والبريق، صغيرة الحجم بتناسق واضح وفريد، وبياض ناصع كبياض نوارس الشتاء على جزر الخليج المنسية متحدية كل عتمة، ثم تمطت بلذة وهي تطلق أنيناً خافتاً في غاية الاسترخاء، أشبه ما يكون بأنين النشوة وارتواء الشهوة،

---

[1] الحمد، الكراديب، ص12

وقد غارت عيناها باسترخاء..."[1]. إنَّ إبراز مواطن الجمال في شخصية (لطيفة) واضحة من خلال الوصف، والتوقيع على الوصف الجسدي وما يتَّصل به بهذا الأسلوب، إنَّما يدلُّ على سعي الكاتب إلى استدراج المتلقي وتشويقه، وربُّما، جرّه إلى إشغال خياله بممارسة حسيَّة ونفسيَّة، ويمكن الإضافة إلى ذلك أنَّ هذا الوصف يحملُ دلالةً تفوح منها رائحة الجنس، ويظهر ذلك من خلال قوله: " أنين النشوة وارتواء الشهوة..".

2 - الوصف الداخلي

ونلحظ الوصف الداخلي للشخصية: " شعر بطمأنينة غريبة تزحف إلى أعماقه وتطرد مشاعر الوحشة..."[2]. لمَّا أراد السَّارد أنْ يَدْخُلَ إلى أعماق الشخصية ويُظهرها للمتلقي؛ عبَّر عن مكنوناتها النفسية التي تنمّ عن شعور بالطمأنينة، وفيه دلالة على أنَّ الشخصية من قبل كانت تشعر بالخوف وعدم الاستقرار، وكانت تعاني من شيء يخيفها.

ونجد الوصف الداخلي:" بدأ البروفسور يشعر بكثير من الشفقة على نفسه..."[3]

والوصف الداخلي يظهر من خلال الوصف الغيري لشعور البروفسور تجاه مستشارته سونيا:" التفت البروفسور إلى سونيا وأخذ يتأملها كما لو كان يراها لأول مرة..." [4]. لقد أدَّت الشخصية سونيا وظائف متعددة في النص الروائي، فهي المستشارة، والحبيبة، وفي نهاية مطافها استلمت منصب المدير، فنجد الشخصية لم تقف عند وظيفة واحدة فقد تعددت وظائفها وتنوعت.

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة، ص13

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص32

[3] القصيبي، دنسكو، ص13

[4] المصدر نفسه، ص16

ونستظهر نظرة الشخصية إلى الآخر من خلال وصفها داخليا ونفسيًّا وما تشعر به تجاه الآخر، فهاهو البروفسور بشَّار الغول بطل العصفورية يقول:" صدقني أنا أكره البشر جميعا الآسيويين. والأفارقة. والأستراليين واللاتينيين..."[1]

هنا نلحظ رفض الآخر من قبل البروفسور، بل إنَّ هذه الشخصية ترفض الجميع بلا استثناء؛ ما يشي بالحالة النفسيَّة التي تمرّ بها، فهي قد فقدت الثقة في الجميع وهذا ما تعبِّر عنه رواية العصفورية في مسلسل أحداثها، إذ إنَّ هذه الشخصية المحورية/ البروفسور المريض تنتقد كل المجتمعات وخاصة المجتمعات العربيَّة بتهكّم وسخريةٍ لاذعة. وورود هذا الوصف الداخلي النفسي في استهلال الرِّواية إنَّما جاء من أجل التمهيد لهذه الشخصية؛ لكيلا يتفاجأ المتلقي بآرائها ومواقفها.

وقد يتعدَّى وصف الشخصية من الوصف الشخصي إلى وصف البيئة المحيطة بها، كوصف أسرتها، أو مجتمعها، فلمَّا أراد السَّارد أنْ يصف شخصيته المحورية (فؤاد) ألمح إلى بعض العادات والتقاليد والعواطف، نقرأ " إلَّا أنَّ أمّه أصرَّت على أنْ يحمل معه كل ما يحتاج إليه في بلاد الغربة....."[2]. إنَّ اهتمام الأم باحتياجات ولدها "فؤاد" دليل على الترابط الأسري السائد لدى أسرة الشخصية، وهذه عادة الأمهات عند سفر أبنائهن إلى بلد الغربة، فيحاولن تأمين أبنائهن بجميع احتياجاتهم حتى الصغيرة منها، فالأم تبقى تعامل ابنها على أنه صغير حتى ولو كَبُر، فالابن في نظر أمه طفل يحتاج إلى الرعاية حتى في مراحل عمره المتأخرة.

ونجدُ الوصفَ يلعبُ دورًا مُهِمًّا في مسار الشخصية، فيكون الوصف بداية توجيه الشخصية نحو المسارات التي ستدخلُ فيها، فنجد بداية اتجاه فؤاد إلى الجنس تبدأ من وصف بنات القاهرة:"والبنات؟ البنات جميلات كبطلات الأفلام. مثل إيمان نجمته المفضلة. ومتحررات كالفتيات في الأفلام وفي قصص إحسان

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص16

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص17

عبدالقدوس. في البحرين منذ سنين قليلة رفضت بنت من عائلة معروفة أن ترتدي العباءة فأحدثت ضجة كبرى. كم عدد البنات السافرات في البحرين؟ لا يتجاوز العشرين. أكثرهن من المسيحيات واليهوديات العراقيات. أمَّا في القاهرة فكل البنات سافرات، إلا الريفيات والعجائز....."[1].

ومن الأمثلة التي تعبر عن مسار الشخصية:"... خطر بباله أنه من المستحيل أن يكون جمال عبدالناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة.."[2]، نجد القومية العربية ظاهرة في قوله: "الناصريين العرب"، وهذا المثال يكشف أيضا عن رؤية مُبَالَغٍ فيها تجاه شخصيَّة عبدالناصر؛ إذ يعمل فؤاد على تضخيمها وإسباغ صورة العظمة والسموّ عليها، وهو بذلك لم ينظر نظرة واقعية إلى هذه الشخصية وإنَّما نظر إليها من خلال ما تشكَّل في وعي فؤاد (الطفل والشاب) عن شخصية عبدالناصر من خلال السَّماع والقراءة والإعلام.

وفي شخصية الأسطى محجوب في رواية (شقة الحرية) الذي يعمل سائقا لسيارة أجرة تتضح معالم الشخصية ليُعبر من خلالها عن طيبة أهل البلد، وبساطة أهل مصر وكرمهم:" أحسَّ الأسطى محجوب أن زبونه في ورطة. وكان لديه المخرج:

- أنا أعرف بنسيون في الزمالك إنما لوكس..."[3].

هذه الشخصية التي تمثل الطبقة الكادحة من المجتمع ظهرت في استهلال الرِّواية من خلال اهتمامها بتأمين مأوى لفؤاد الوافد من بلد عربيّ إلى القاهرة، وهو لا يعرف أين يذهب، هذه الشخصية تمثل بساطة أهل مصر وطيبتهم، وهي تمثل في جانبها البعيد البُعد القومي العربي الذي يصِلُ بين محجوب المصري وفؤاد البحريني.

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص21
[2] المصدر نفسه، ص25
[3] المصدر نفسه، ص30

أما شخصية العجوز اليونانية صاحبة البنسيون في رواية (شقة الحرية) فتمثِّل حضور الآخر الغربي في الشرق ويورد السَّارد:"على باب البنسيون استقبلته سيدة عجوز تتكلم بلكنة يونانية واضحة..."[1]. نلحظ في هذا الوصف رسماً لصورة استغلال الغرب للموارد الاقتصادية في القاهرة، وهي فترة كانت هذه الظاهرة منتشرة ليست في القاهرة وحدها إنما في أغلب العواصم العربية، فكثير من المهن المدرَّة للدخل امتهنها غربيون في هذه العواصم.

وفي وصف شخصية فؤاد من خلال بداية مرحلة الانحلال التي سار فيها:" لقد أصبح رجلاً يواجه مشاكل الرجال بأسلوب الرجال."دخن عليها تنجلي". تذكر العبارة التي يرددها المدخنون من أصدقائه"[2]. هذا الوصف نهاية مرحلة وبداية أخرى، نهاية مرحلة الالتزام الخلقي والاتزان، وبداية مرحلة الانحلال الأخلاقي، فالتدخين فيما يبدو بداية تمهيدية للانحلال، فهو يبحث عن الانبساط والتجلية، ولعلَّه وجدهما في السيجارة إذ إنَّه في البحرين مسقط رأسه كان مقيَّدًا فلم يشتمَّ رائحة الحريَّة إلَّا عندما ذهب إلى القاهرة واجتمع مع أصدقائه في" شقة الحريَّة ".

والقلب مكمن المشاعر ويمكن من خلاله أن يعبر عن أحاسيس الشخصية، ونجد ذلك في الإحساس الذي سيطر على هشام وهو على سلم الطائرة قادمًا من الرياض إلى مدينة جدة:" ولكن حتى الدموع تأبى الخروج، ولا يبقى سوى الألم في الحلق والحنجرة، وذلك الخفقان في قلب عرف خفقانا مختلفا قبل ذلك، ولكن ذات القلب سيان لديه هذا الخفقان وذاك.... هل أصبح القلب منافقا في جوقة المنافقين؟ إنه لا يدري، وليس لديه الوقت كي يدري، ولا يريد أن يدري"[3]. مشاعر تعبير عن خوف كامن في القلب من القادم، فيعبر القلب عن خوفه بخفقانه، وصف يعبر عن اختلاط المشاعر والارتباك، وكأنَّ الشخصية تعيش حالة

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص30

[2] المصدر نفسه، ص31

[3] الحمد، الكراديب، ص8

من اللاوعي، وذلك نتيجة تقديرها للمصاعب القادمة التي تنتظرها لاسيَّما أنها تُقادُ إلى سجن الكراديب في جدة.

وفي رواية " سعادة السفير " نجد شخصية وزير الدولة تصف شخصية يوسف الفلكي الداخلية وهو يخاطب (جيلين) قائلا:" قابلت، هذا الصباح، صديقنا يوسف الفلكي، وكان غاضبا جدا لعدم وفاء الأمريكيين بوعدهم بمساندة المحاولة الانقلابية الأخيرة في النهروان...."[1].

هذا الوصف يعبِّر عن الحالة النفسية التي تشعر بها شخصية يوسف الفلكي، وهذه الحالة التي تعيشها الشخصية تعبر عن الغضب الذي تشعر به من عدم وفاء الأمريكان بوعدهم، ونلمح في هذا الوصف الداخلي تعبيرًا عن صفة الأمريكان في عدم التزامهم بوعودهم، وهو بذلك يظهر جانبًا من نظرته إلى الآخر، فمن طباع الغرب تجرّدهم من المصداقية مع العرب، وكأنه يلمح إلى أن الوعود الأمريكية جميعها التي يعيش عليها العرب من أجل تحقيق آمالهم وأحلامهم هي مجرد أوهام زائفة.

أمَّا عند الحمد فنجد الوصف الداخلي لشخصية هشام؛ إذ يستغرق السَّارد في تحليل أعماق الشخصية، كقوله، مثلا:" متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له"[2]. يظهر هذا الوصف الذي يعبر عن مشاعر هشام وهو يستمع لجملة المضيف عن طيب الإقامة، يعبِّر عن معرفة هشام بما هو قادم إليه، وعلمه بأنه ذاهب إلى السجن، فهو يعلم أنَّ السجن وطيب الإقامة لا يلتقيان، لذلك وجدنا الابتسامة الحزينة تظهر على فمه، فالقادم كان واضحا عند هشام، وذلك من خلال تتبع مسار الشخصية القبلي لهذا الوصف.

ونجد وصف حمد، إحدى شخصيَّات الرواية، لشخصية (موضي) حينما أراد أن يبعد خوف هشام من معرفة موضي بشربه الخمر:"...موضي لا تعرف

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص19

(2) الحمد، الكراديب، ص7

الفرق بين الماء والعرق، كما أنها لا تدري ما هو الخمر. وقد كنت أضعه في غرفتي، وعندما كانت تتلطف بعض الأحيان وتنظفها، لم تكن تلقي بالاً لما تجد، وأنت لديها فوق مستوى الشبهات..... لا عليك منها أو من سعيد..... هذا الغلام الأبله"[1]. يبدو أنَّ شخصية موضي تُمثِّل شخصية المرأة العربية آنذاك التي تجهل أمور الحياة، فعدم تمييز موضي للعرق دليل على سذاجتها وجهلها، وهذا يتضح من خلال اختيار السارد للمقارنة بين الماء والعرق، فالفارق واضح ومع ذلك فإن (موضي) لا تستطيع أن تميز بينهما، وقد تكون السذاجة هنا ليس وصفا ذميما فقد يكون دليل على أخلاقيات المجتمع ككل، وقد يكون الخمر بعيدًا عن تلك الطبقة الاجتماعية الفقيرة.

3.2 خلاصة الشخصيات:

شخصيات الاستهلال في رواية العدامة

هشام إبراهيم العابر: شخصية محورية مركزية معروفة باسمها، شخصية نامية متطورة، تنمو مع صفحات الرواية الواحدة تلو الأخرى، وتتكشف ملامحها شيئا فشيئا. وقد قام الكاتب بوصفها (فيزيقيا ونفسيا) في بداية الرواية، سواء أكان وصفا يعنى بتصوير مظهرها الخارجي الفيزيقي، أم وصفًا لدخائل الشخصية وجوانيتها. يقول السَّارد عن هذه الشخصيَّة مصوِّرًا مظهرها الخارجي: " شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة أميل إلى القصر، قمحي اللون أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد..... وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية"[2]

---

[1] الحمد، الشميسي، ص9

[2] الحمد، العدامة ، ص8

كما جاء وصف الشخصية وسبر أغوارها وعالمها الداخلي النفسي (وبقي هو قابعا في مقعده سارحا في مكان بلا حدود وزمان بلا قيود............ شخص مثله مثل أي شخص آخر، إلا أنَّ صدره يعتمل بأشياء لايعتمل بها صدر شخص آخر) [1].

كما ذكر الكاتب ثقافة البطل في بداية الرواية (أخذت القراءات الفلسفية والسياسية تجذبه كثيرا) [2].

فقد جاء وصف الشخصية مقصودا في مستهل الرواية وليس اعتباطا؛ ليمهد للحدث، وليلقي بظلاله على الحالة النفسية والآيديولوجية والاجتماعية والفكرية والثقافية. كما أنَّ هذه الأوصاف يتغيا منها الكاتب التأثير في المتلقي وإيهامه بالواقعية منذ الوهلة الأولى..

ولاشك أنَّ التركيز على الوصف وتنوعه يفضي إلى نمذجة الشخصية وبلورة الانطباع العام عنها، كما يمنح المتلقي المفاتيح الأولى لمعرفتها وولوج عالمها.

فالبطل هو أحد سكان المنطقة الشرقية ولعلَّ في بعض الأوصاف مايؤكد ذلك، سواء من خلال شكل الوجه أو الشعر، وطريقة الشنب والذقن، كما أن بياض الأسنان واحمرار الشفتين دليل على استقامة هذه الشخصية وعدم انحرافها وممارستها للتدخين والشراب اللذين – قَطْعًا – يؤثران على لونهما، وفي ذلك إشارة من الكاتب للمفارقة بين مسقط رأس هذه الشخصية (الدمام/ العدامة) المحافظة و (الرياض/ الشميسي) المنفتحة التي مارس فيها البطل أنواع الانحلال من تدخين وشراب ونساء عندما انتقل إليها للدراسة.

كما أنَّ ثقافة البطل وقراءاته للكتب الفلسفية والسياسية جاءت تمهيدا لما سيحدث له، وتبيانًا بأنَّ له سلوكًا سياسيًّا وتوجُّهًا فكريًّا مختلفًا، فقد انخرط في حزب البعث الاشتراكي، وسافر إلى الرياض لإكمال دراسته الجامعية، وفي

---

[1] الحمد، العدامة، ص8

[2] المصدر نفسه، ص9

الرياض كانت بدايته مع الانحلال الخلقي إلى أن انتهى مشوار حياته في سجن الكراديب بجدة..

وقد صرَّح الكاتب باسم شخصيته المحورية في بداية الرواية (هشام إبراهيم العابر) إذ لم يكتفِ بالاسم الأول وإنما أتى بالاسم الثلاثي كاملا، ولعلَّ في ذلك إشارة إلى أنَّ هذه الشخصية سوف تمرُّ بثلاثِ مراحلَ وهي ما أفصحت عنه هذه الثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة) إذ إنَّ البطل قد مرَّ بثلاث مراحل كانت له معها تجارب ووقفات ومعاناة (عدامة الدَّمام/ الانغلاق – شميسي الرياض/ الانفتاح – كراديب جدة / السجن والمعاناة)

كما أنَّ لاسم الشخصية (هشام) دلالة من خلال تعالقها مع النسب النبوي الشريف، حيث إنَّ (هاشما أو هشاما كما نصَّت بعض الروايات) من أجداد النبي صلى الله عليه وسلم وكان جوادا كريما زعيما، كما أنَّ لبني هاشم قداسة دينية عند المسلمين. ولعل في اختيار هذا الاسم ما يوحي بدلالات مذهبية تومئ بوجود الشيعة وخاصة في المنطقة الشرقية التي يقطنها بطل الرواية ودعوة الكاتب المبطنة بضرورة التعايش والبعد عن العنصرية المذهبية، لاسيما أنَّ الكاتب في نهاية الرواية كشف لنا عن أخٍ جديد للبطل وأسماه (يزيدًا) وكلنا يعلم مايمثله هذا الاسم بالنسبة للسنة والشيعة على حدٍ سواء. بالإضافة إلى أن لقب (العابر) يوحي بالعبور وعدم الثبات والاستقرار وهو مارأيناه في حياة البطل في ثنايا الرواية.

الأم: شخصية ثانوية نمطية مرحلية زجَّ بها الكاتب في استهلال رواية العدامة ، وهي والدة البطل، تلك الأم التي تمثل الترابط الأسري، والخوف على ابنها فممَّا جاء على لسان السّارد متحدِّثًا عن هذه الأم " وعندما كانت والدته تفتح عليه باب غرفته في أنصاف الليالي وتراه غارقا بين الكتب، تبتسم تلك الابتسامة العذبة الحنون وتقول له: يكفي دراسة يا بني، أرح نفسك قليلا..." [1]، وهي لا تعلم أنه لا يقرأ مقررات مدرسية وإنما يقرأ الكتب الفلسفية والسياسية الممنوعة. فهذه هي صورة الأم في

---

[1] الحمد، العدامة، ص9

المجتمعات القروية البدويّة، تلك الأم المؤمنة باحتضان ابنها مهما كبر سنه، وتلك الأم غير المتعلمة التي تنطلي عليها أبسط الأمور. فقد كان دور الشخصية النمطية في استهلال الروايات السعودية سمة بارزة، فقد كانت عند القصيبي في مستهل روايته" شقة الحرية" تمثل الأم المؤمنة بالعين والحسد والخرافة، والمؤمنة بالتبرك بالقرآن الكريم، فقد طفقت توصي ابنها" فؤاد" أن يكتب الآية الكريمة: إنَّ الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد. وهي أشبه بعادة التصقت في أهل تلك المناطق من خرافات وتمائم لذلك" تؤمن أمه إيمانا لايخالجه شك أن من يكتب هذه الآية لابد أن يعود من سفرته سالما بإذن الله" [1].

إذن، فَلَمْ نشاهدْ في استهلال رواية العدامة للحمد إلا الشخصية المحورية" هشام" والشخصية النمطية (الأم). بيد أنَّ الحمد قد استخدم تقنية الاستباق، حيث بدأ روايته بسفر البطل من الدمام/ العدامة إلى الرياض/ الشميسي وذلك من أجل الدراسة، ولم يتحدَّث عن الدمام إلا في اللاحق من الأحداث.

شخصيات الاستهلال في رواية الشميسي:

موضي: وهي ابنة خال البطل، وهي تمثل الفتاة غير المتعلمة والساذجة النمطية التي تعيش من أجل خدمة الجميع في المنزل. وقد أحبت البطل فكانت" تنظف وترتب غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون" [2]، ولعلَّ الحمد قد أوردها في استهلال روايته ليعالج قضية باتت ملمحا بارزًا في المجتمع السعودي وهي قضية تعليم المرأة، إذ إنَّ المرأة لم تأخذ حقها في التعليم في تلك البلاد آنذاك، فقد كان الآباء يحرمون بناتهم من الالتحاق بالمدارس، فقد جاء على لسان موضي"سامح الله الوالد كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات" [3]، ولذلك فإنَّ أهمية تعليم المرأة جعل من الروائيين السعوديين

---

(1) القصيبي، شقة الحرية، ص22

(2) الحمد، الشميسي، ص8

(3) الحمد، الشميسي، ص10

يُوْرِدُوْنَها في بدايات رواياتهم، وطفقت رواياتهم" تبين العقبات التي تعترض مسيرة المرأة المتعلمة، فتصور تسلط الأب وغلوه في منعها من التعليم أو القراءة، أو سماحه لها بقدر يسير منه" [1].

أحمد وعبدالرحمن وحمد: شخصيات ثانوية لاتظهر إلا تبعا للحدث الذي تعيشه الشخصية المحورية (هشام). فهؤلاء هم أبناء خاله الذين سكن معهم في شميسي الرياض، ولعل الكاتب قد أوردهم في استهلال روايته" الشميسي" تمهيدا للتغير الذي سيلحق ببطله الذي انتقل من مجتمع محافظ في الدمام إلى مجتمع ذي حرية وانفتاح ، فكانت غرفة (هشام) هي الملاذ لأبناء خاله لممارسة طقوسهم" فإذا أراد عبدالرحمن التدخين، كانت الغرفة هي المكان المفضل، وقد صرح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة،................. أما حمد، فقد كان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لايتجاوز القارورة أو بعضها..."[2].

إذن، فإنَّ الحمد قد مهَّد، في استهلاله لهذه الرواية، للحياة الجديدة التي سيعيشها البطل، والمفارقة الجلية بين حياته في الدمام وحياته الآنية في الرياض.

وفي الجزء الثالث من الأطياف (الكراديب) استهلَّ الحمد روايته بذكر المعاناة والإحباط اللذين رُسِمَا على بطل روايته (هشام العابر) لاسيما أنه قد تمَّ ترحيله عبر الطائرة إلى سجن الكراديب بجدة، فوصف الحمدُ البطلَ قائلا: " ولم تلبث الطائرة أنْ توقفت تماما أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الآذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة"[3]. فمنذ الوهلة الأولى يضعنا الكاتب أمام مكمن الرواية وحدثها الرئيس عبر حديثه عن البطل، فثمة مفارقة بين البطل ومضيف الطائرة الذي أخذ" يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة" [4] وبين

---

[1] العوين، قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، ص 29

[2] الحمد، الشميسي، ص8-9

[3] الحمد، الكراديب، ص7

[4]ا المصدر نفسه، ص7

البطل/ السجين" وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له"[1]. ولعلَّ من التقاطعات بين بطل الحمد (هشام العابر) وبين بطل القصيبي (فؤاد الطارف) في شقة الحرية؛ أنَّ كلا البطلين قد ندم في نهاية المطاف على الانغماس في الفِكْر السياسي، إذ لم يثبت أي منهما على مبدئه ومذهبه، فـــــ (هشام) أحس بالندم الشديد وخاصة عندما ألقي في سجن الكراديب" ولكنه يتمنى اليوم لو أنه كان صائعا أم داشرا مثلهم، فهم أحرار على الأقل وهو مقيد، وللحرية طعمها في أي شيء"[2]، و(فؤاد الطارف) بطل القصيبي في رواية" شقة الحرية" ترك جميع الأحزاب التي اعتبرها مجرد شعارات زائفة ورحل إلى أمريكا لإكمال دراستة. إذن فالأبطال النضاليون في روايات الحمد والقصيبي غالبا ماتنتهي حياتهم بالندم والرجوع لاسيما أنهم ذوو أعمار متقاربة لايتجاوز الواحد منهم الثامنة عشرة.

شخصيات الاستهلال في رواية الكراديب:

السجان: شخصية ثانوية مرحلية تمثل الديكتاتورية والتسلط، لذلك فقد تم وصفها بما يتناسب مع وظيفتها " رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيرة، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات البيضاء، ويرتدي ثوبا أبيض، وغترة بيضاء دون عقال، ويتدلى مسواك ضخم من جانب يده"[3]، ولاشك أنَّ هذه الصفات تتلاءم مع مايقوم به هذا السجَّان من قسوةٍ وتجبُّر وتسلُّط، فهي صفات مخيفة لمثل ولد لم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره (هشام) كما أنَّ توصيف الحمد للسجان بأنه يرتدي غترة بيضاء بلا عقال، ومسواك، فيه إشارة إلى أنه يرى أنَّ السجانين هم من التيار الإسلامي الذين طالما كان بينه وبينهم سجال وحروب فكرية كثيرة.

---

[1] الحمد، الكراديب، ص7

[2] المصدر نفسه، ص10

[3] المصدر نفسه، ص12

وقد أبان الحمد عن المعاناة القاسية التي يعانيها السجناء، سواء أكانت معاناة جسدية أم نفسية، إذ إنَّ هذه الرواية تندرج تحت مايسمى (بأدب السجون). ومن أمثلة تلك المعاناة ماجاء على لسان السجان للسجين البطل قوله:" هل أنت حمار ؟... ماتتكلم عربي ؟....... هل أنت أطرش أم غبي ؟....... ويقولون أنهم سياسيون !... بلا سياسيين بلا زفت، إن الحكومة أعزها الله تقدرهم أكثر من اللازم"[1].

ومن الشخصيات التي وردت في استهلال هذه الرواية الرفيق زكي صاحب الاسم الحركي (أبو ذر)" إذن لقد قبضوا على زكي..هل أمسكوا بالبقية ؟.. فهد وحديجان وحسن الصباح. وماذا حدث لراشد ومنصور ؟.. وأين عدنان ؟" [2] فكل هؤلاء هم رفاقه من التنظيم السري الذي انخرط فيه. والرفيق زكي (أبو ذر) قد رآه في السجن من بعيد، واللافت للنظر أنَّ رفاق التنظيم كان أكثرهم يقوم بتغيير اسمه الحقيقي إلى اسم حركي خوفا من الرقيب والسلطة وهذا حال التنظيمات آنذاك، وقد تعمد الكاتب هذا ليوهم المتلقي بواقعية أحداثه، كما أنَّ اختيار بعض الكنى والألقاب لها دلالات وإيحاءات، فــــ (أبو ذر) اسم لأحد صحابة النبي صلى الله عليه وسلم، وهو أبو ذر الغفاري الذي استغل الأدباء شخصيته" لما فيها من دلالات الرفض والثورة على القيم الاقتصادية السائدة"[3] لذلك فقد وظف الكاتب هذه الشخصيات لتتناسب مع مضمون الرواية التي تتحدث عن الثورة ضد الأنظمة التي تراها مستبدة وظالمة.

ومن الشخصيات التي جاءت في مستهل هذه الرواية؛ شخصية (سوير): وهي المرأة المتزوجة التي أقام معها البطل (هشام العابر) علاقة محرمة وحملت منه، وقد تعرَّفَ عليها البطل في الرياض، فقد كانت تسكن بجوار بيت خاله." ثم

---

[1] الحمد، الكراديب، 14-15

[2] المصدر نفسه، ص16

[3] الرواشدة، سامح. القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، الأردن- أربــد، ط1، 1995م، ص40

فجأة خطرت سوير على ذهنه وقد بدا بطنها منفوخا ومكورا بشدة"[1]. وقد أورد الحمد هذه الشخصية (سوير) في استهلال روايته إشارة إلى الانحلال الأخلاقي الذي مارسه البطل في الرياض ومدى المفارقة بين مجتمع الدمام الذي كان فيه البطل محاصرا من أبيه وأمه ، وبين الرياض الذي وجد فيه متنفس الحرية والخلوّ من الرَّقابة. كما أنَّ ورود (سويِّر) في بداية رواية الكراديب يشير إلى قصة البطل معها التي أفصحت عنها رواية (الشميسي) بدون أن يذكر الكاتب تلك القصة في بداية تلك الرواية. كما أنَّ ذكر مثل هذه الشخصيات النسائية يوحي بقضية هوس الجنس التي كشف عنها هؤلاء الروائيون التي طالما كان مسكوتا عنها في الأعمال الروائية السعودية. ففي رواية" شقة الحرية" للقصيبي جاء على لسان بطلها" فؤاد الطارف" الذي انتقل من البحرين إلى القاهرة للدراسة أنه كان يريد إقامة العلاقات مع النساء فقد خاطب نفسه" لاداعي لليأس. قد يتعرف على بنت في العمارة التي يسكنها. أو في العمارة المقابلة....... غير أنَّ هناك شيئا واحدا لن يفعله أبدا وهو التعامل مع المحترفات..... لايستطيع أنْ يُحبَّ جسدا يباع بالمال"[2] كما ورد في استهلال رواية" العصفورية" للقصيبي علاقة بطلها (البروفسور) مع سوزي الأمريكية التي ضاجعها وحملت منه بعد أنْ ساءت بينهما العلاقة عندما علم أنها يهودية "أخذت أصرخ: سوزي سوزي سوزي أنتِ يهودية ؟! شحب وجهها، ثم احمر، ثم عاد إلى لونه الطبيعي، وقالت بهدوء:يهودية ؟ طبعا !....... فقدتُ السيطرة على أعصابي، يانطاسي، ولكنني لم أفقد عقلي. صفعتها. فوجئت بها تقع على الأرض...." [3]، فمن هنا نلحظ أنَّ الحمد والقصيبي كانا يوردان قضية الجنس في استهلال رواياتهم و يتحدثان عن الجنس" بطريقة

---

[1] الحمد، الكراديب ، ص16

[2] القصيبي، شقة الحرية ، ص21

[3] القصيبي، العصفورية ، ص74

شرهة تصف الرغبة الجامحة، وتركز على الغرائز"[1] كما يرى باحثٌ في سياق حديثه عن القصة القصيرة المعاصرة السعودية، بالإضافة إلى أنَّ علاقة البروفسور/ البطل في" العصفورية" مع صديقته الأمريكية/ سوبر تكشف لنا مدى الصراع بين الشرق والغرب، الشرق المتمثل في البروفسور، والغرب المتمثل في الفتاة سوبر، ونجد القصيبي هنا لم يجعل بطل روايته ينتقم من الغرب من خلال نسائه كما فعل" مصطفى سعيد" بطل رواية" موسم الهجرة للشمال" للطيب صالح، وإنما صفعها وضربها حتى سقطت على الأرض ومن ثم خرجت منهارة بسيارتها فوقع لها حادث مروري ماتت بسببه وهي التي كانت تحمل في أحشائها ابنًا له.

شخصيات الاستهلال في رواية جروح الذاكرة:

نلحظ أنَّ أوَّلَ ما يصادفنا في بداية الرواية ذلك الوصف الذي قام به السارد/ العالم بكل شيء لبطلة الرواية دون التصريح باسمها" فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان..... دعكت عينيها الواسعتين بقوة وهي تحاول فتحهما على اتساعهما، ونظرت إلى يديها في الظلام، وكلها حرقة على تلك الشعيرات القليلة التي تعلم أنها سقطت من أهدابها الطويلة التي طالما كانت محل اعتزاز وغيرة رفيقاتها...... تنهدت بصوت حاولت أن يكون صامتا، ثم نظرت حولها بعينين ألفتا العتمة منذ نعومة الأظفار، وإن كانت نفسها لا تزال تنفر من العتمة رغم الألفة وذكريات الطفولة وأيام القرية والزواج الأولى" [2].

إذن، يمكننا إلى حدٍّ ما ومن الوهلة الأولى أنْ نُصَنِّفَ هذه الرواية ضمن روايات الشخصيات؛ فقد بدأ الكاتب استهلاله بوصف شخصيته المحورية التي لم يُصَرِّح باسمها إلا في الصفحة السادسة عشرة"وقد أسموها لطيفة"[3]، ولعلَّ في

---

[1] الصباغ، أمل. القصة القصيرة المعاصرة في السعودية، رسالة دكتوراه، جامعــة دمــشق: كلية الآداب، 1988م، ص115

[2] الحمد، جروح الذاكرة، ص13

[3] المصدر نفسه، ص16

اسمها الذي يحمل معاني اللطف والهدوء والسكينة والجمال ما يتناسب وصفاتها المذكورة في بداية الرواية. كما أنَّ القول: أسموها لطيفة، يحمل دلالات وإيحاءات ولعلَّ أبرزها الحالة التي تعيشها هذه البطلة من شرود ذهني وتذكر وجروح وكأنها لا تملك لنفسها شيئا، فهي المستعبدة التي لا تملك لنفسها قرارا لذلك لم يَقُلِ الكاتب إنَّ اسمها لطيفة، بل قال: أسموها لطيفة ! وشتان مابين اللفظتين.

والكاتب لجأ في بداية هذه الرواية إلى أسلوب التشويق ليوقع بالمتلقي ويحثه على مواصلة القراءة والمشاركة في العمل، كما أننا نستطيع من خلال هذه البداية فك الشفرات والرموز ومعرفة اللاحق من الأحداث؛ لأنَّ البداية واضحة جلية في أنها تتحدث عن امرأة في حالة تذكر، متقاطعة مع العنوان" جروح الذاكرة" إذ ثمة ذكرى وجروح تواجهنا منذ البداية. وقد وصفها الكاتب" تثاءبت بقوة كاشفة عن أسنان لؤلؤية المظهر والبريق، صغيرة الحجم بتناسق واضح وفريد، وبياض ناصع كبياض نوارس الشتاء على جزر الخليج....... ونظرت إلى النائم بجانبها، وقد علا شخيره كمنشار مثلومة أسنانه يحاول شق طريقه في قطعة خشب قديمة أحرقتها شمس خالدة السطوع...........ابتسمت بحنان وحب خالصين، وشريط من الذكريات يمرُّ في خاطرها، ثم حاولت أن تستعيد لحظات النوم الهاربة" [1]. إنَّ استعادة البطلة لذكرياتها هو الحدث الرئيس الذي سنجده في اللاحق من الأحداث؛ إذ إنَّ الرواية تحكي قصة أسرة سعودية انتقلت من قرى نجد إلى الرياض إبَّان الطفرة النفطية، وما حدث لهذه الأسرة، كغيرها من الأسر، من تغير وانفتاح على حضارة مادية جديدة. ولعل هذه هي الرواية الوحيدة للحمد التي كانت بطلتها أنثى.

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة، ص13- 14

شخصيات الاستهلال في رواية شرق الوادي:

نجد أنَّ أوّلَ ما يطالعنا من الشخصيات هو البطل وزوجته" زهرة"، وهذا البطل هو حفيد للجد الذي كتب مخطوطا وأوصى بأنْ يُعطى لحفيده، وفي هذا المخطوط أسرار رحلة الجد من بلد إلى آخر وبحثه عن الشخصية الخرافية الأسطوريَّة " سميح الذاهل". وهذه الرواية من الروايات التي عنيت بتاريخ المملكة العربية السعودية منذ تأسيسها في بدايات القرن العشرين إلى زمن كتابتها في التسعينات؛ إذ إنها تتناول شخصية الجد (جابر بن صالح السدرة) وحياته منذ ولادته في القرية النجدية (خب السماوي) وحتى موته، مميطة اللثام عن حياته الاجتماعية والسياسية وتنقلاته بين الخب والظهران والرياض والحجاز وعمان وفلسطين وأمريكا" مما يؤكد العلاقة الحميمة بين المكان والإنسان والتاريخ في ذاكرة السارد/ البطل" [1]. وقد كانت تلك الرحلة بحثا عن (سميح الذاهل) صديق طفولته، تلك الشخصية الأسطورية التي غنت بالمعالم الفانتازية. وكل تلك الأحداث قد جاءت على لسان البطل الحفيد الراوي (جابر بن عبدالعزيز السدرة) الذي تسلّم مخطوط جده من العم (عثمان السايح) والد زوجته زهرة. وقد تكونت الرواية من مقدمة وخواتيم وخمسة أسفار (سفر الآفلين - الأولين – التائهين – اللاهين – الحنين). تناولت فيها الرواية الحياة البدائية وعلاقات الناس في قرية" خب السماوي"، وبَحْث الجدِّ عن سميح الذاهل وتنقلاته إلى الرياض وجهاده مع جيوش الملك عبدالعزيز، وزواجه، ورحيله إلى عمان وفلسطين ودمشق، ومن ثم عودته إلى الخب والرحيل مرة أخرى إلى الظهران والعمل في شركة أرامكو وبداية انحلاله الخلقي عندما أقام علاقة محرمة مع" إيثل" الأمريكية مما جعل تلك العلاقة تنعكس على حياته مع زوجتيه (هيلة وزهرة)، إذ ماتت" زهرة" بسببه. ويستمر جابر في السقوط في الهاوية والانغماس في الشهوات المحرمة إذ يتم ابتعاثه إلى أمريكا للحصول على الدبلوم في إدارة المنشآت البترولية، فيلتقي مرة

---

[1] المناصرة، حسين. ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفـــارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص99

أخرى ب" إيثل" ويتغير ويتأمْرك، ومن ثم يتعرف على فتاة لبنانية أمريكية فيضاجعها فتحمل منه سفاحا ومن ثم يتزوجها وتلد له ولدا أسماه (سميحا) ثم مايلبث أن يختفي الولد وأمه، فيعيش جابر حائرا يبحث عن السميحين دون جدوى. وفي السفر الأخير (سفر الحنين) يعود الجد جابر إلى الخب بعد أن فقد الأمل في العثور على ابنه سميح، فيترك العمل في شركة النفط في الظهران ويستقر في الرياض ولكن التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لم تمكنه من العيش هناك فيعود إلى حيث مسقط رأسه" الخب" إلى أنْ يموت فيه. وفي (الخواتيم) تنتهي الرواية حيث يقرر الحفيد البطل (جابر بن عبدالعزيز السدرة) ترك عمله؛ ليبحث عن سميح الذاهل وسميح المفقود (ابن جده)، ولكن زوجته (زهرة) أيضا تنجب له طفلا فيسميه (سميحا) لنجد أنفسنا أمام ثلاث سميحات. إذن فإنَّ رواية شرق الوادي" تنتمي بطريقة أو بأخرى إلى نهج مدرسة" مئة عام من العزلة" حيث يغدو العالم الذي نتصوره واقعيا عالما خرافيًّا أسطوريًّا يتكشَّف من خلال حضور الميتافيزيقي حضورا طاغيا في حركية الشخصيات وعلاقاتها على وجه التحديد"[1].

ومن خلال المقطع الآتي سنتوقف عند الشخصيات التي وردت في استهلال الرواية:

" لا أدري ما الذي يدفعني إلى كتابة حكايتي، إن كان لها أن تسمى حكاية، بعد كل هذه السنوات من التجوال والتطواف في بقاع معمورة الرحمن، برفقة زهرتي الصابرة. زهرتي التي ضحت بالاستقرار والأطفال، وكل مايطيب للأنثى في بلادي، ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب، بيد عجوز غريب............. ليس في حكايتي شيء مثير على أية حال، بل يمكنني القول إنَّ أربعين عاما من حياتي وحياة زهرة ضاعت سدى...... ولكن دافعا قويا يقول لي أنْ أكتب كل تلك الأسرار التي عرفتها من مخطوط جدي رحمه الله.....لقد غير ذلك المخطوط حياتي رأسا على

---

[1] المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص99

عقب، وكم كان بودي اليوم لو لم أقرأه حين أعطاني إياه العم عثمان السايح، رحمه الله وسامحه..... وبقيت وحدي أعاني من ذلك المخطوط اللعين.......أربعون عاما وأنا أبحث عن سميح، هذا الوهم الحقيقي، والحقيقة الوهمية"[1].

نجد أنفسنا في هذه البداية أمام الشخصية المحورية الساردة/ البطل وهو (جابر بن عبدالعزيز السدرة) التي لم يصرِّح الكاتب باسمها مباشرة وإنما دلت عليها الدلائل" أنا وإخوتي وأبناء عمومتي مع والدي، عبدالعزيز السدرة،...... لزيارة جدي جابر السدرة"[2] فوالده" عبدالعزيز" وجده" جابر" وهو متزوج من" زهرة" ابنة العم عثمان السايح" كانت زهرة السايح، أصغر بنات العم عثمان السايح، وابنة عمتي مزنة، هي التي لفتت نظري منذ الصغر.... خطبت ابنة عمتي، زهرة السايح، وعقدت عليها"[3] فنرى الحمد قد صرّح بجميع شخصياته تقريبا في بداية الرواية، كما قد بين للمتلقي الحدث الرئيس في الرواية منذ البداية وهو قراءة مخطوط جده، والبحث عن سميح الذاهل، وكل ذلك من خلال الشخصيات الرئيسة والثانوية في الرواية. ولعلَّ اللافت للنظر أنَّ الحفيد البطل / السَّارد اسمه على نفس اسم الجد (جابر السدرة) وكأنهما روحان في جسد، وكل منهما يكمل مشوار الآخر في البحث عن تلك الشخصية الأسطورية (سميح الذاهل) بل إنَّ زوجة الحفيد البطل على نفس اسم زوجة جده (زهرة) ولذلك نراها قد وردت في بداية الرواية لأهميتها فهي الزوجة الصابرة التي كافحت وضحت بحياتها من أجل زوجها الذي واصل مسيرة جده في البحث عن سميح. وشتان مابين الزهرتين، فـــ (زهرة) الأولى زوجة (الجد) قد ماتت هما وكمدا عندما أراد زوجها نقل الثقافة الغربية وتطبيقها عليها حيث قام بضربها أثناء مضاجعتها كحالة سادية وقد تعلّم ذلك من صديقته الأمريكية" إيثل" كما أنَّ كلا الزهرتين قد

---

(1) الحمد، شرق الوادي، 7-10

(2) المصدر نفسه، ص12

(3) المصدر نفسه، ص26-27

أنجبتا طفلا اسمتاه (سميحا)، فوضعنا الكاتب أمام ثلاثة سميحات (سميح الذاهل – سميح المفقود ابن الجد – سميح الحاضر ابن الحفيد) ولعلَّ في ذلك نوعًا من تضليل المتلقي وعصف ذهنه مما يقوده إلى كد الذهن والاستمرار في قراءة الرواية (المخطوط).. كما أنَّ أسماء الشخصيات التي وردت في بداية الرواية" جابر – عثمان – زهرة – السدرة)" أراد منها الكاتب تغذية روايته وتأطيرها بالواقعية إذ إنه استقى تلك الأسماء من المعجم السعودي عامة والنَّجدي على وجه الخصوص.

أما شخصية الأب (والد البطل) فقد صوَّرها الكاتب شخصية انتهازية منتفعة همها الأول حب المال بقطع النظر عن طريقة الحصول عليه، وهذا مايعكس الوضع الاجتماعي والسياسي آنذاك في المجتمع السعودي لاسيما في فترة الحرب العراقية الكويتية وحرب إيران" لا أذكر أنَّ والدي تحدث في أي شأن غير المال والأسهم والعقارات"[1]، كما أنها شخصية غير ملتزمة أخلاقيا وهذا ماجعل الكاتب يوردها في استهلال روايته ليسلط الضوء على تلك الشخصيات التي كانت أنموذجا سلبيا للمجتمع السعودي خاصة في فترة الطفرة النفطية ، والتي جعلت من هؤلاء البدو القرويين يهجرون القرى ويسكنون في القصور ويمارسون الرذيلة كنوع من البرستيج والحضارة، فهي بلا شك صدمة النفط التي أثارها الكاتب في بداية روايته من خلال شخصية ذلك الأب. فقد جاء على لسان البطل ماقاله عن أبيه:" لم أدرك قيمة جدي إلا بعد وفاته، ولم أدرك متعة اللعب بالرمال إلا بعد أن بدأنا نترك الرمال حين أصبحنا نذهب إلى الخارج في العطلات، فقد تحول أبي إلى مدمن سفر إلى سويسرا وأمريكا وبريطانيا....... فكل مايفعله هو السهر في أندية القمار والملاهي... حيث يلتقون ببنات الهوى من كل شكل ولون"[2]. كما أنَّ تلك الشخصية تمثل الابن العاق لوالديه والذي أنساه جشعه ما لهما من حقوق وواجبات، بل إنَّ بِرَّهُم أصبح نوعا من المجاملة والخوف من نقد الآخرين، وذلك

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص13

[2] المصدر نفسه، ص23

أنَّ هذا الوالد الجشع أراد أن يأتي بسائق لأبيه ولكنَّ أباه قد رفض لأنه لايريد الإتيان بالأجانب على حد قوله وهو الذي عاش معهم ردحا من الزمن ويعرف أخلاقهم؛ مايميط اللثام عن تلك القضية التي مازالت تؤرق الكتاب السعوديين وهي قضية الصراع بين الأنا والآخر. المهم أن ذلك الوالد الجشع جاء وصفه على لسان ابنه البطل عندما رفض الجد قبول السائق، فما كان من الابن إلا أنْ تضايق، يقول الابن/ السَّارد البطل" لا حبا في راحة جدي، فأنا أعرف والدي جيدا، ولكن كيلا يقول الناس أنه أهمل رعاية جدي ولم يأتِ له بسائق لايتجاوز راتبه السبعمائة أو الألف ريال، وهو المليونير المعروف"[1]. أما شخصية الجد (صاحب المخطوط) فقد أوردها الكاتب في استهلال روايته شخصية طاعنة في السن، بدائية، تؤمن بالخرافات وذلك من خلال حديثها السرمدي عن شخصية" سميح الذاهل"، كما أنها شخصية محافظة دينيا مع كثير من البدع والجهل كأيِّ شخصيَّةٍ كبيرةٍ تعيشُ في مجتمعٍ قرويٍّ قديم. ولكن ثمة إشارات أوردها الكاتب تبرهن على اللاحق من الأحداث وكأنها إشارات استباقية توضح حياة تلك الشخصية الماضية، فقد جاء على لسان الراوي في الحديث عن ذلك الجد " كان جدي يعمل في شركة أرامكو........ لم يغير في طريقة عيشه أو طعامه أو شرابه، رغم عمله الطويل مع مختلف الجنسيات في الماضي...... وكان موقف جدي من الأجانب غريبا وهو الذي جاب الأرض طولا وعرضا.... رغم أنه عاشر الأمريكان وعاش معهم زمنا، بل قضى ردحا من حياته في أمريكا نفسها....."[2] فمن خلال المقطع السابق يتبين للمتلقي منذ الوهلة الأولى أن تلك الشخصية قد تنقلت من مكان إلى آخر وأنَّ لها مع الغرب/ الآخر تجاربَ وقصصًا ومواقفَ وهذا ما سوف يتمُّ الكشف عنه في بقية أجزاء الرواية من خلال سرد الراوي لما قرأه في ذلك المخطوط اللعين.

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص19

[2] المصدر نفسه، ص18-20

شخصيات الاستهلال في رواية العصفورية:

الشخصية المحورية الرئيسة: البروفسور (بشار الغول) الذي كان يقطن مصحة نفسية في (بيروت) بعد أن قطن الكثير من المصحات النفسية في البلاد الغربية الأخرى. وقد قدّم القصيبي لهذه الشخصية منذ السطر الأول في الرواية" يفتح البروفسور النافذة من جناحه في العصفورية......"[(1)] إذ إنها شخصية رئيسة، ذات شهادة علمية مرموقة (بروفسور) وذات جاه ومال؛ حيث إنها تسكن في جناح، وهذه المفردة فيها تبيان بأنَّ هذه الشخصية مهمة وغنية وأنها قد جاءت إلى المصحة طوعا لا كرها، فهي عند الحديث عن نفسها تقول:" يادكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"[(2)]، إذن فإننا نلحظ أن هذه الشخصية التي جعلها القصيبي الشخصية المحورية لروايته لم تُقِرّ بالمرض أو تعترف به، وكأنها جاءت لتقول أشياء وترحل، وهي هكذا إذ إنها طفقت تنقد المجتمع العربستاني(العربي) بتهكم وسخرية، كما أنَّ القصيبي قد جعل العصفورية مسرحًا لأحداثه لتقول هذه الشخصية كل ماتريد من غير قيود أو خوف من مقص الرقيب. واللافت للنظر أنَّ القصيبي لم يصرّح باسم شخصيته إلا في الصفحة الخامسة والخمسين " عفوا، يابروفسور ! اسمك بشّار ؟! نعم. بشّار الغول. ألم أخبرك ؟"[(3)] ولعلَّ في معنى الاسم (بشّار) دلالة قد تكشف لنا ما قد تتمخض عنه الاحداث اللاحقة، وكأنَّ هذا البروفسور هو المبشّر والمخلِّص الذي سوف يُخلِّص الأمة العربستانية العربيّة من أزمة التخلف الفكري والاجتماعي. كما أنَّ عدم التصريح باسمها في الاستهلال فيه دلالة؛ إذ إنَّ المهم هو ماتحمله هذه الشخصية من فكر وليس المهم الاسم، كما أنَّ عدم

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص9

(2) المصدر نفسه، ص11

(3) المصدر نفسه، ص 55

التصريح بالاسم إشارة إلى أنَّ هذه الشخصية يوجد على شاكلتها الكثير، من الشخصيات المثقفة التي تريد التغيير ويستعصي عليها ذلك بسبب ماتلاقيه من إقصاء وقيود سياسية واجتماعية ، لذلك نراها لا تتحدث إلا في مستشفى المجانين!.

ولعلَّ التلميح إلى عمر هذه الشخصية من لدن الكاتب في استهلاله يُعدُّ تأكيدا على أنَّ هذه الشخصية شخصية ناضجة، تعي ما تقول، ودافعا للمتلقي بأنْ يُصدِّق كل ما تطرح، فلها من التجارب والخبرات ما يُطَمْئن المتلقي، فأثناء الحوار بين البروفسور وطبيبه المعالج، يسأل البروفسور الطبيب" كم عمرك يادكتور ؟ 45 سنة. فقط ؟ لازلتَ ولدا. أنا في عمر أبيك."[1]. كما أنَّ هذه الشخصية منذ البداية تمَّ تقديمها على أنها شخصية ساخرة متهكمة؛ كي تستطيع تمرير ماتريد قوله من أفكار. فتراها تجعل من نفسها ذات علاقة وثيقة مع كبار المسؤولين بطريقة تهكمية وساخرة" كميل شمعون كان صديقك، يابروفسور ؟! - أووه ! كنا نصطاد معا. نصطاد النمور، ونصطاد التماسيح، ونصطاد البط..."[(2)]. كما أنَّ هذه الشخصية وصلت إلى حدِّ اليأس من الأمة العربستانية (العربيّة) ، فباتت تكره كل شيء، وقد جاء على لسانها عند حديثها مع الدكتور المعالج " وأكره بوجه خاص، شعوب عربستان "[(3)].

إذن، فإنَّ القصيبي منذ البداية قد مهّد لهذه الشخصية المحورية وأماط اللثام عن صفاتها الداخلية والخارجية؛ كي يشرك المتلقي في أحداث روايته، ويوهمه بواقعيتها، سواء من خلال المكانة العلمية أو المادية أو النفسية.

كما أنَّ قضية الصراع بين الأنا والآخر – الشرق والغرب باتت ملمحا من ملامح الرواية السعودية لاسيما ماجاء في الاستهلال، فبطل رواية القصيبي (البروفسور) يقيم علاقة عاطفية مع فتاة أمريكية ولكن سرعان ماتتحول هذه

[(1)] القصيبي، العصفورية، ص13

[(2)] المصدر نفسه، ص12

[(3)] المصدر نفسه، ص 16

العلاقة العاطفية إلى علاقة كره وبغضاء؛ بسبب معرفته أنها يهودية ! " سوزي أنت يهودية ؟!. شحب وجهها، ثم احمر، ثم عاد إلى لونه الطبيعي، وقالت بهدوء: يهودية ؟ طبعا........ بدأت أفقد السيطرة على أعصابي..... صفعتها. فوجئت بها تقع على الأرض........يهودية ؟! يهودية ؟! يهودية ؟! ولاتقولين لي! ولاتخبرينني !"[1]. ونلحظ أنَّ بطل القصيبي لم يفعل مافعله بطل الطيب صالح في رواية" موسم الهجرة إلى الشمال" حيث كان بطل الطيب" مصطفى سعيد" ينتقم من الغرب من خلال نسائه، أما بطل القصيبي فلم ينحُ هذا المنحى وإنما قطع العلاقة وغضب بمجرد أن عرف أن صديقته كانت من اليهود.

سمير ثابت: الطبيب المعالج للبروفسور في المصحة، وهي شخصية تتَّسِم بالهدوء، تقوم بمحاورة المريض/ البروفسور، إذ إنَّ رواية" العصفورية" عبارة عن حوار بين المريض وطبيبه بيد أنَّ النصيب الأكبر في الحوار كان من حظِّ البروفسور ما يشي بنوعٍ من الديكتاتورية التي التصقت بشخصية البطل. وإذا ماقارنا شخصية الدكتور (سمير ثابت) في البداية بما سيلحق بها في النهاية، فإننا سنلحظ أنها شخصية نامية متطورة لم تثبت على حال واحد، فقد أصابها الجنون في نهاية الرواية بعد أن كانت هي الشخصية المعالجة !.

شخصيات الاستهلال في رواية شقة الحرية:

تحكي هذه الرواية قصة شبَّانٍ من البحرين ذهبوا إلى القاهرة لإكمال دراستهم، فوجدوا في القاهرة ملاذا لممارسة حرياتهم بجميع أصنافها الفكرية والجنسية والسياسية؛ فكانوا يتقلبون على عروش الحرية، كاسرين للتابوهات المحرمة عليهم في البحرين (الجنس – الدين – السياسة)، وقد كانوا في شقة واحدة لكنهم مختلفو التوجهات فمنهم الناصري ومنهم الشيوعي ومنهم البعثي ومنهم الرأسمالي، ولكنهم طفقوا ينتقلون من حزب إلى حزب ومن تيار فكري إلى آخر، يؤمنون بحزب ويكفرون بآخر، إذ لا ثبات ولا استقرار، فإنَّ الذي يعنينا

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص73- 74

فيها هو التعريج على الشخصيات الروائية التي وردت في استهلال هذه الرواية؛ لذلك فقد اقتبستُ من الاستهلال هذا المقطع مع حذف بعض الجمل والفقرات التي لا تُفيدُ منها الدراسة والتحليل شيئا. وإليكم المقطع الاستهلالي:

" كانت الأسئلة التي في ذهنه لا تنتهي. ولا يعرف جواب أي منها. والآن يشغله قائد الطائرة...... وانهمك فؤاد بدوره في التفكير." كم جالونا تحمل هذه الطائرة"...... تصور وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، انك ستبدأ حياتك هناك برشوة يعاقب عليها القانون......لايزال في السادسة عشرة، أصغر من ناصر بعشرين سنة ومن خليل بعشر سنين، وهما متعودان على الأسفار. أما هو فهذه سفرته الأولى بمفرده......الغربة ؟! ولكنه لايحس انه مقبل على غربة. انه ذاهب إلى القاهرة. كيف تكون القاهرة غربة ؟ القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا.... قاهرة جمال عبدالناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار.... اضطربت مشاعره بعنف وهو يتخيل نفسه مع جمال عبدالناصر في مدينة واحدة. من يدري فقد يضمه يوما معه شارع واحد. قد يراه رأي العين. قد يصافحه ويتحدث معه. ولم لا ؟..... سوف تكون له صديقة في القاهرة، ولكن لن يصادق محترفة. أبدا. أبدا. أبدا..... يطالع في الكتاب الذي ظل مهملا في يده....... خطر بباله أنه من المستحيل أن يكون جمال عبدالناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة...... شعر فؤاد بتأنيب ضمير خفيف على الكذبة. خشي أن يصدم الأسطى محجوب إذا اكتشف أن الزبون الذي يبحث معه السياسة الدولية لم يصل إلى التوجيهية بعد.... أحس بشوق عنيف إلى أمه وإلى بيته في البحرين.....كان قد جرب التدخين مرة أو مرتين في المدرسة الثانوية إلا أنه لم يتعلق به على خلاف معظم زملائه. يشعر الآن أن الموقف قد اختلف. الموقف، الآن، يتطلب التدخين. لقد أصبح رجلا يواجه مشاكل الرجال بأسلوب الرجال... عاد إلى البنسيون بخطى متثاقلة. انقضى يومه الأول في القاهرة." [1].

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص17-32

فمنذ البداية نرى أنَّ الرَّاوي قد أقحم شخصيته المحورية ، فبدأ بالحديث عن شخصية المغترب البحريني (فؤاد الطارف) ليكون ذلك الحديث والوصف أحد بؤر الرواية السردية الأول وهو الاغتراب، الذي جاء عن طريق التقديم المباشر (الغيري) المستخدم من ناحية المبنى الحكائي في بداية الحكي بوصفه مدخلا للرواية ومفتاحا لها؛ كي يستطيع المتلقي منذ الوهلة الأولى معرفة وضعية تلك الشخصية وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فنكون في هذه اللحظة أمام مايسمى بالسرد الموضوعي الذي يهيمن فيه الراوي كلي العلم على مجريات الرواية وتقديم شخصياتها.

ففؤاد هو الشخصية المحورية والرئيسة التي يتمركز السرد حولها، طالبٌ بحرينيٌّ في السادسة عشرة من عمره، ينتقل من البحرين إلى القاهرة رغبة في إكمال دراسته. وقد قام الراوي بتقديم هذه الشخصية بما يتلاءم وتوجهاتها الفكرية؛ فهو ناصري التوجه والفكر، يؤمن بالعروبة والقومية ويكفر بما سواهما، لذا نراه يكثر من التمجيد بالزعيم الراحل جمال عبد الناصر، كما أن" الاستعمار" يمثل له هاجسا يؤرقه؛ لذا نراه قد أورد مفردة" الاستعمار" أكثر من ثماني مرات في بداية الرواية.

إذن، فإنَّ أوَّلَ ما ينكشف لنا في استهلال هذه الرواية، ومن خلال تقديم الكاتب لبطله، هو التركيز على النضال السياسي، وأنَّ البطل/ فؤاد لم يكن مُحبًّا للقاهرة بوصفها مدينة العلم التي سيدرس فيها ويحصل على شهادته منها، وإنما بوصفها مدينة النضال والثورة والقومية.

فالقارئ العادي لمستهلٍّ هذه الرواية يستطيع الإمساك بدون أدنى جهد في الخيوط الرئيسة لأحداثها اللاحقة، لاسيما من خلال تقديم الشخصية المحورية/ فؤاد، وإنْ كان القصيبي لم يكلف نفسه كثير عناء في وصف الشخصية وصفا فيزيقا، وإنما اكتفى بعملية سرد معلوماتية لشخصيته تتعلق بحياتها الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وثمة إشارات نلمحها في الاستهلال قد تحققت للبطل في نهاية الرواية ومنها: أمنيته في بداية الرواية أن يلتقي بالزعيم جمال عبدالناصر، التي تحققت

فيما بعد، فقد تم اللقاء بـــ عبدالناصر ومصافحته والحديث معه في مؤتمر الأدباء العرب، الذي ساعده في ذلك شاعر البحرين" إبراهيم الغريض" الذي أخذه معه إلى ذلك المؤتمر.

كما أنَّ قضية" الجنس" لم تكن ببعيدة عن البطل إذ نوى التعرف على الفتيات في القاهرة شريطة ألا يكنّ من المحترفات.

إذن، فمن خلال العنوان" شقة الحرية" ومن خلال تقديم الشخصية المحورية/ فؤاد، يستطيع المتلقي الكشف عن المقاصد الدلالية التي انبنت عليها استراتيجية العنوان والشخصيات عند الروائي، ومايريد تحقيقه على مستوى التلقي. فالعنوان يحمل اسما مكانيا يحمل معيارا قيميا، كما يحمل اسم" فؤاد" على مستوى بنيته الدلالية معنى القلب والتقلب، وهذا ماسنراه في تلك الشخصية من تقلبات وقفز من حزب إلى حزب آخر إلى أن وصلت في النهاية إلى قناعة بزيف تلك التيارات والأحزاب وأنها مجرد شعارات زائفة، ولذلك نرى البطل قد سافر إلى أمريكا في نهاية الرواية، كافرا بجميع الأحزاب والتيارات، لإكمال دراسته لنيل أعلى الشهادات، كما كان هذا التقلُّب وعدم الثبات قائما حتى على المستوى الجنسي، فكانت تلك الشخصية المحورية/ فؤاد تنتقل من حب فتاة إلى حب فتاة أخرى، وبذلك فإنَّ تلك الشخصية بمسمَّاها الدلاليّ وتواشجها مع العنوان قد قامت بوظيفة أيديولوجية يتوخي الكاتب من ورائها إكساب المتلقي معرفة بحقيقة تلك الشخصية، وماسينتج لها من أحداث لاحقة. لذلك فإن المقدمة أو الاستهلال الذي استهلت به الرواية الذي يُشكِّل مع العنوان عتبات نصية قد لعبت دورا بارزا من خلال تقديم شخصية بطل الرواية" فؤاد" ووصفها في تعزيز تلك الأهداف التي قامت عليها استراتيجية أحداث الرواية، إلى جانب ما يلعبه وصف المكان وإيراده من دور كبير في تحديد طبيعة تلك الشخصية، وإعطاء النص الروائي المتخيل صفة الواقعية، فالبحرين تمثل بيئة منغلقة بالنسبة إلى القاهرة المنفتحة، لذلك فإنَّ بطل الرواية قد أتى من مجتمع محافظ تحاصره القيود الاجتماعية، ثمَّ قام بممارسة الحرية المطلقة في المكان الآخر، لذلك فإنَّ المكان من العناصر الفنية التي لاتكون بمنأى عن الشخصيات، كما رأينا في فصلٍ سابق، فثمة علاقة بينهما

يمكن أن تتحقق، من خلال التماثل الذي نجده بين المكان وصفاته وبين نوعية الناس الذين يسكنون فيه.

والشخصية الثانية في الرواية هي شخصية الأم (والدة البطل فؤاد) التي تُعَدُّ من الشخصيات النمطية التي تمثل المرأة المحبة لولدها والتي تخاف عليه كثيرًا، والمتدينة التي لم يمنعها إيمانها من الإيمان بالخرافات والتبرك والتمائم من أجل حفظ الولد في سفره" أمه لا تترك أحدا يسافر إلا بعد أن يكتب على الجدار الآية الكريمة" إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد" [1] كما أنها تخاف عليه كثيرا وتعامله معاملة الذي لايزال صغيرا؛ وهو البطل القومي الناصري الثائر عند الراوي !، فعند رحيله " أصرت على أن يحمل معه كل مايحتاج إليه في بلاد الغربة. ودخلت ضمن الاحتياجات أشياء غريبة: مناشف للحمام، علب شاي، قطع صابون معطر، علب شيكولاته وبسكويت، وراديو من الحجم الصغير" [2] فيبين الاقتباس السابق مدى الترابط الأسري الذي قد نجده بارزا أكثر في المجتمعات الصغيرة المحافظة/ البحرين، وقد لانجده كثيرا في المجتمعات الكبيرة المنفتحة/ القاهرة. وقد أطعم القصيبي هذا المقطع بالوصف الذي بدا متواضعا، إلا أنه قد أصبغ الرواية بنوع من الواقعية التي يحاول أن يوهم بها المتلقي. وعلى النقيض من شخصية الأم هناك شخصية الأب الذي لم يأبه بسفر ابنه ولم يَخَفْ كثيرا؛ لأنه يرى بابنه الرجل على العكس من أمه التي تراه طفلا، فتقول الأم مخاطبة الأب" أبا ناصر. كيف تترك فؤاد يسافر بمفرده على الطائرة ؟ ويعيش بمفرده في مصر؟ - فؤاد أصبح رجلا "[3]، ولكن سرعان ماتتغير شخصية ذلك الأب الذي أصابه الخوف والقلق عندما أراد ابنه أن يسافر إلى أمريكا في نهاية الرواية. فهل يرى الأب أنَّ القاهرة ليست غربة ولا يُخافُ منها وأنَّ الخوف هو من بلاد الغرب

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص23.

فقط ؟! أم هو تغيُّر في تلك الشخصية وضعف واحتياج عند تقدم العمر بها، أم أنه صراعٌ داخليٌّ تشعر به تجاه الآخر/ الغرب.

والشخصية الثالثة في الرواية هي شخصية (الأستاذ شريف) وهي من الشخصيات البطلة الهامشية النامية في الوقت نفسه" سوف يرتب الأستاذ شريف كل شيء كما طمأن أباه أكثر من مرة. عرف الأستاذ شريف قبل ثلاث سنوات عندما كان مديرا للمدرسة الثانوية..... تعرّف على والده وأصبحا صديقين. وأقنع والده أن يرسله للدراسة في القاهرة. هل سيستمتع بإقامته في القاهرة ولديه مشرف كهذا.... أرجو أن تبقى معي لتساعدني في العثور على الرجل الذي سيستقبلني. اسمه شريف حسين وهو بدين، قصير القامة، يلبس نظارة طبية " [1]، فقد كان مدير مدرسة في البحرين وتجمعه علاقة صداقة مع والد البطل فؤاد، فعندما سافر فؤاد إلى " مصر" انتقلت وصايته إلى الأستاذ شريف بطلب من والده، فكان المرشد والمعلم والمحافظ على فؤاد وأصدقائه، يخدمهم في أي شيء يريدونه؛ لما له من نفوذ كبير في بلده مصر، كما كان رقيبا عليهم إذ أسكنهم في شقة عند عجوز؛ كي يعلم بتصرفاتهم ويراقبهم ويزورهم بين الفينة والأخرى، ولكن سرعان ماعمل الشباب خطة أقنعت الأستاذ شريف بالموافقة على رحيلهم والإقامة في شقة أسموها" شقة الحرية" من أجل أن يفعلوا ما يشاؤون دون محاسبة من أحد.

ولعلَّ لشريف من اسمه نصيبًا، ولعل في دلالة هذا الاسم واختيار القصيبي له ما يتناسب مع وظيفته في الرواية، كما أن لاسمه (شريف حسين) قد تكون هناك إيماءة لدلالة دينية مذهبية لاسيما وأن البطل من عائلة شيعية في البحرين. إلا أن ذلك الكهل المتزوج (الأستاذ شريف) قد أصابنا بخيبة توقع أو كسر أفق التوقعات في نهاية الرواية، فقد طلق زوجته وترك أبناءه وتزوج من فتاة صغيرة بعمر بناته بحجة أن زوجته لم تعد تشبع رغباته الجنسية (الهوس بالجنس)،

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص21-27.

فأصبح الشباب الذين كان ينصحهم في بداية الرواية هم الناصحون له في نهاية الرواية.

وثمة شخصية من الشخصيات الهامشية الثانوية التي قامت بوظيفة مرحلية في الرواية وهي شخصية سائق التاكسي (الأسطى محجوب) فهو محجوب عن المعرفة وعن الفكر، تؤطِّره السَّذاجة والعفوية، كما أنَّ هذه الشخصية تصوّر المجتمع المصري البسيط الذي يتميز بالمروءة والكرم." يا أسطى محجوب. اتوصى بالبيه. لحسن ضيف عندنا....أخرجه من خواطره صوت الأسطى محجوب: أهلا وسهلا. شرفت يابيه. حضرتك منين ؟ - من البحرين. ألف مرحبا. إنما لا مؤاخذة يعني البحرين تجي فين ؟ فكَّرَ فؤاد في جواب بسيط يمكن أن يستوعبه السائق: قرب السعودية. الساحل الشرقي للسعودية. تهللت أسارير الأسطى محجوب: السعودية ؟ الحجاز ! ماشاء الله. اللهم صل على النبي. مكة والمدينة. أوعدنا يارب...... ربنا يوعدنا. نيجي عندكو. ونزور الحبيب........ كانت ألذ من أي ساندويتشات أخرى أكلها من قبل. وأصر الأسطى محجوب على الدفع: أنت ضيفنا يابيه. لما ربنا يوعدنا ونزور الحجاز تبقى تعزمنا هناك"[1] وقد جاء ذكر هذه الشخصية (الأسطى محجوب) في نهاية الرواية على لسان البطل، حينما تذكر" تذكرتُ أول يوم لي في القاهرة. كنت لخمة بمعنى الكلمة. لولا أنْ سخَّر الله لي شيَّالا أنقذني ثم سخَّر لي الأسطى محجوب سائق التاكسي الذي يعتقد أنَّ البحرين في الحجاز"[2]

وهناك شخصيتان قد وردتا في استهلال الرواية تمثلان الصراع مع الآخر، الأولى: شخصية المستر هيدلي مدرس اللغة الإنجليزية في البحرين" كان يثور كلما ورد ذكر جمال عبد الناصر.....انظر ! مستر هيدلي ! صورة موقعة من جمال عبد الناصر تلقيتها اليوم. ألا تريد أن تراها ؟ كلا ! كلا ! أعرف شكله ولست حريصا على النظر إلى صورته. كنت أعتقد أن إرسال الصور عادة

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص27- 30.

[2] المصدر نفسه، ص445.

تقتصر على الممثلات."[1] فتبدو صورة الآخر/ المستر هيدلي واضحة جلية في ازدراء واحتقار الأنا/ عبدالناصر والشخصية الثانية هي شخصية مدام (تانيا) وهي عجوز صاحبة بنسيون، جاء إليها البطل وسكن عندها مُكْرَهًا عندما لم يلتقِ بأصحابه، فكانت النظرة الفوقية والاستعلاء والتسلط بارزة لديها اتجاهه "على باب البنسيون استقبلته سيدة عجوز تتكلم بلكنة يونانية واضحة: من أي سفارة أنت ؟ تلعثم وهو يوضح أنه لاينتمي إلى أي سفارة، وأنه جاء إلى القاهرة ليدرس، قالت بسرعة: ومين أرسلك هنا ؟ - لم يرسلني أحد. – عرفت البنسيون إزاي ؟ أحضرني سائق التاكسي. – جنيه في اليوم، للأوضة والأكل........"[2] إذن فإنَّ بروز شخصية الآخر في مستهلٍّ هذه الرواية لم يأتِ بوصفها شخصية رئيسة فاعلة ومؤثرة في بنية السرد الحكائي بقدر ماهي شخصيات أوردها الكاتب في ثنايا استهلاله تمهيدا للَّاحق من الأحداث لاسيما أنَّ هذه الرواية من الروايات السياسية وأبطالها يُعَدُّونَ من النضاليين، فشخصية الآخر (مستر هيدلي – مدام تانيا) شخصيتان لم يتم الحديث عنهما أو ذكرها إلا مرَّة واحدة في ثنايا الاستهلال.

ولعلِّي أخلص في النهاية إلى أنَّ تقديم الشخصيَّات في الاستهلال السَّردي للرواية السعودية تراوح مابين التقديم الذاتي والغيري، إلَّا أنَّ التقديم الغيري كان الأكثر حضورًا؛ إذ إنَّ جُلَّ الرِّوايات المدروسة كان السَّرد فيها يعتمد الرَّاوي العالم بكل شيْ. كما أنَّ الروايات السعودية قدَّمت أنماطا من الشخصيات مثل: الشخصية المثقفة والعادية النمطية إلَّا أنَّ الشخصية المثقفة النضالية كانت صاحبة الحضور الأكبر، بالإضافة إلى أنَّ ورود الشخصيات في الاستهلال وبأسمائها عكس توجهاتها وانتماءاتها؛ ممَّا أسهم في التمهيد المباشر للآتي من الأحداث. كما نلحظ الاهتمام بوصف الشخصيات إنْ فيزيقيا أو داخليا بيد أنَّ الوصف الداخلي النفسي كان الأكثر حضورًا، بالإضافة إلى أنَّ حضور الشخصيات في الاستهلال تراوحَ في الانتماء؛ فبعضها ينتمي إلى بيئات محلية والآخر إلى بيئات خارجية

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص19-20.

[2] المصدر نفسه، ص30.

ولعلَّ مايبرِّر ذلك الاختلاف في الجرأة والطرح من روائيٍّ إلى آخر. كما نلحظ أنَّ قضية غربة البطل من القضايا التي علقت بالرواية السعودية، بالإضافة إلى أنَّ أسطرة الشخصيات، أيضًا، بدت واضحة في الرواية السعودية لا سيَّما ماورد في الاستهلال السَّردي. كما نلحظ أنَّ الشخصيات المحورية الذكورية هي المهيمنة على الرواية السعودية إذ لم نرَ البطولة للشخصية الأنثوية إلا في رواية واحدة لتركي الحمد " جروح الذَّاكرة".

الفصل الثالث

التشكيل الفني في الاستهلال السَّردي

1.3 اللغة

إنَّ الاشتغال على اللغة بوصفها معلما بارزًا من معالم الحداثة في الرواية العربية يتأتَّى من خلال التعامل معها لا كأداة تواصل وتعبير وإبلاغ فحسب، وإنّما باعتبارها أداة إبداع، ولا يمكن أن نظفر بذلك الإبداع ما لم تكن لغة الرواية لغةً فنيّةً ذات دلالات إيحائية وأبعاد جمالية؛ مما يجعلها تنفتح على احتمالاتٍ متعدّدة، ووجهات نظر مختلفة، وهو ما يضفي عليها نوعًا من اللا مباشرة والغموض؛ ما يحفّز المتلقي على كدّ الذهن قليلا من أجل القبض على الدلالات الخفيّة في النص.

وبما أنَّ اللغة عملية تواصليّة بين المبدع والمتلقي من خلال استخدام كثير من التقنيات التعبيرية والإيحائية، مثل التناص والرمز والإيقاع والانزياح... إلخ، فإنني سوف أسلّط الضوء هنا على إشكالية الفصحى والعاميّة من خلال تقنية" الحوار"حسب ورودها في استهلالات الروايات المدروسة، وذلك لأنني قد أفردتُ مباحث درست فيها أشكال الاستهلال الفنية (التناص، الإنزياح، الرمز والأسطورة، الإيقاع) والتي هي في الأصل منبثقة من اللغة.

إنَّ قضية الحوار باللهجة العاميّة في الرواية العربية قد شغلت غيرَ ناقدٍ وباحث؛ فمن النقاد من لا يرى بأسًا في إيراد الحوار باللغة العامية" المحكيّة"؛ بِحُجَّة" استخدام العامية إلى نقل الواقع"[1]، والتعبير الحقيقي عمّا يدور في خلجات الشخصيات، ومنهم مَن لا يحمد ذلك؛ بحجة أنَّ في ذلك هدمًا للغة الفصحى، وابتعادًا عن المعنى فيرى" توفيق الحكيم" أنَّ" استخدام العامية يخرج الحوار الدرامي إلى السطحية، و الثرثرة التافهة"[2] بالإضافة إلى حصر الرواية في بلدها

---

[1] نوفل، يوسف. قضايا الفن القصصي: المذهب، اللغة، النماذج البشرية، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1977م، ص33.

[2] كاظم، نجم عبدالله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2004م، ص50.

الذي كُتبت فيه، ومنهم مَن يتخذ من اللغة الوسطى حلًّا أمثلَ للتعامل مع الواقع بحيث يكون" الحوار فصيحاً من ناحيتي المفردات و الإعراب، عاميًّا من ناحيتي تركيب الجملة ودلالات المفردات"[1].

إنَّ ما يعنينا هنا هو مدى نجاح الكاتب في استخدام لغة الحوار إن فصيحةً أم عاميَّةً محكيّة. فالكاتب البارع هو مَن يستعمل لغة الحوار بما يتناسب و الشخصية الروائية من خلال عمرها وتعليمها ورؤيتها ونفسيتها ومهنتها، كما أنَّ الحوار يلزم أن يكون معبِّرًا ذا دلالة، لا أن يُزجّ به زجّا لا يخدم النص فإنَّ" الحوار الروائي المتألق، يجب أن يكون مُقتضَباً، و مكثفاً، حتى لا تغدو الرواية مسرحية"[2].

نستظهر من خلال الروايات المختارة استكانة الرواية السعودية عند بعض كتابها إلى اللغة العامِّيَّة "المحكية" ويظهر ذلك من خلال دخول السَّارد في الحوار من جهة، ومن خلال التناصّ مع الأبيات الشعريَّة النبطيَّة أو الأمثال الشعبيَّة من جهةٍ أخرى، وعلى سبيل المثال لا الحصر: ما أورده الحمد في روايته شرق الوادي:" ما نفع الصوت إذا فات الفوت"[3]، هذا مثل شعبي تناقلته الأجيال، وانتشر بين أفراد المجتمع السعودي، وهذا ما أكده الحمد بقوله مفسراً إيراد هذا المثل: كما نقول في أمثالنا الشعبية"[4] فجاءت صيغته ضمن النص الروائي عند الحديث عن عدم الجدوى من معرفة الشيء بعد فوات الآوان.

وفي لغة الحوار نجد العامِّيَّة ظاهرةً في الرواية السعودية، ففي الحوار الذي صاغه القصيبي في روايته شقة الحرية على لسان الأم وهي تخاطب ابنها:" الله يفتحها في وجهك يا أبوي"[5]، هذا دعاء على لسان أمٍّ أميَّةٍ تدعو به لولدها، ويبدو

---

(1) كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص49

(2) مرتاض، في نظرية الرواية، ص134

(3) الحمد، شرق الوادي، ص10

(4) المصدر نفسه، ص10

(5) المصدر نفسه ، ص23

أنَّ الكاتب من خلال استخدامه لهذه اللغة العامية أراد أنْ يضفي شيئا من الواقعية على الحوار، لم يكن معنيًّا، كما يبدو، بخطاب فئة اجتماعية مخصَّصة ولكنه يخاطب جميع الفئات المثقفة والعامية، الصغار والكبار، فجاء بهذه اللغة الحوارية.

ويعيد استخدام اللغة مرة أخرى وعلى لسان الأم أيضا في قولها:" هل كتبت الآية يا بعد كبدي؟ هل كتبتها يا بعد روحي؟"[1]، هذه جمل يستخدمها العامة تعبيرا عن حبهم لمن يخاطبون، فأدرج الكاتب الجملة كما هي متداولة بين العامة ولعلَّ في ذلك المقطع الحواري ما يؤكّد الترابط الأسري الذي تتمتّع به تلك المجتمعات لا سيّما المجتمعات الصغيرة المنغلقة/ البحرين مقارنة مع القاهرة/ الكبيرة المنفتحة التي يودّ البطل الذهاب إليها، كما يكشف الحوار السابق عن بعض المعتقدات السائدة آنذاك في المجتمعات البدائية مثل معتقد التعلّق بالتمائم والرُّقى. بيد أننا نلحظ أنَّ الأمَّ نفسَها في موضعٍ آخرَ وفي النص نفسه تحاور زوجها بلغةٍ فصيحة إذ تقول:

" أبا ناصر. كيف تترك فؤاد يسافر بمفرده على الطائرة ؟ ويعيش بمفرده في مصر؟

فؤاد أصبح رجلا.

رجلا ؟ لايزال طفلا في الثالثة عشرة."[2].

فالأم التي قدّمها الحمد جاهلةً، تؤمن بالخرافات والأساطير، قد جعلها تتأرجح بين العامية والفصحى، وهذا من العيوب التي اقترفها الكاتب؛ إذ إنَّ حديثها باللغة الفصحى بالمقطع الثاني لا يتناسب وشخصيتها وتعليمها، ولكنْ يبدو أنَّ الكاتب قد أطلّ برأسه و قفز ليتكلم هو لا الشخصية الروائية التي قدّمها. بيد أنَّ السَّارد قد استعاض عن السَّرد بالحوار ليحقق به هدفاً يرمي إليه وهو الكشف عن عمر البطل.

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص22-23.

كما نلحظ الإخفاق نفسه عند الحمد في روايته" الشميسي" إذ طغى صوته على صوت شخصيته" موضي"، فممّا جاء على لسانها وهي تخاطب أخاها:" أنت طمل يا دحيّم... أنت حوسة وغرفتك حوسة... غرفة هشام لا تحتاج إلى أي جهد لتنظيفها وترتيبها، أما غرفتك... يا ساتر... تحتاج إلى بلدية كاملة"[(1)] فنلحظ في الاقتباس السابق اللهجة العاميَّة المشبعة بالروح الشعبية وكناياتها وتشبيهاتها، بيد أنَّ الفتاة نفسها في موضع آخر تتحدث بلغة عربية فصحى" لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"[(2)] ولكنَّ هذا التناقض في الشخصية الروائية وانتقالها من العاميَّة إلى الفصحى لا يجعلنا نغفل أنّ تطعيم الحمد للحوار بمفردات عاميّة إنما جاء من أجل التعبير عن خصوصية الشخصيّة الاجتماعية، والفردية، والبيئية، وفي الإيهام بواقعيتها. كما أبان المقطع السابق بداية تخلّق الحب في قلب موضي تجاه ابن خالها هشام العابر، بالإضافة إلى الكشف عن الترابط الأسري، والتوقيع على العادات والتقاليد في إكرام الضيف والاهتمام به أكثر من غيره.

كما نجد القصيبي في روايته" العصفورية" يمنح الحوارَ مساحةً كبيرةً في استراتيجيته السَّردية، فقد أفرد القصيبي مقاطعَ عِدَّةً للحوار الذي أتى منسجمًا ومتلائمًا بين الشخصيّات ومنطوقها، ومعبِّرًا عن مستواها الثقافي والمهني وانتمائها السياسي، ما أفسح المجال لتسلّل العاميّة الصرف أحيانا تعزيزا لواقعية الخطاب ومصداقيته، فثمة حوار تنفتح به الرواية بين الطبيب المعالج/ سمير ثابت وبطل الرواية/ البروفسور بشّار الغول:

"صباح الخير، يابروفسور.

صباح الخير، دكتور ثابت.

ماشاء الله! ماشاء الله! صالون. وغرفة طعام. وغرفة نوم. ورفوف كتب. وكاميرات فيديو. وستيريو.

---

(1) الحمد، الشميسي، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص10.

كل شيء بثمنه، كما قال المعلم رضا.
مين المعلم رضا ؟
نفر ما يند ؟
بتاريخ العصفورية ماسكن مريض بجناح.
أولا، يادكتور، أنا لست مريضا؛ أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أنْ زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديًّا.11
يجلس الدكتور سمير ثابت، ويفتح حقيبة أوراق منتفخة، ويخرج منها عدّة ملفات، وينظر إلى البروفسور:
نبلّش ؟
قبل أن نبلّش أود أن أسألك كيف مات كميل شمعون. في حادث صيد ؟
لا. مات موتة طبيعية "[1]

فنلحظ تعدُّد اللهجات عند البروفسور مابين اللغة الإنجليزية واللبنانية العامية والفصحى، ولعلّ ما يسوّغ ذلك التعدد اللهجاتي للبروفسور أنَّ القصيبي أراد أن يسبغ على شخصيته لون الثقافة المتعددة التي تتمتع بها، فقد جاء التنوّع اللغوي مقصودًا من الكاتب ليضفي على نصه الواقعية، وإن كان ذلك التنوّع في شخصيةٍ واحدة، إلا أنّه أماط اللثام عن أيديولوجية تلك الشخصية وانتمائها وثقافتها وهو الأمر الذي سيخدم تلك الشخصية التي قدّمها القصيبي ناقمة وساخرة ومتهكمة من المجتمع الدولي عامّة والعربيِّ على وجه الخصوص. كما أنَّ وجود الشخصية الأخرى/ الطبيب سمير ثابت ولهجتها المتأرجحة بين الفصحى والعاميَّة اللبنانيَّة قد أدّت عدة وظائف، منها الإحالة على مكان المصحة/ بيروت الذي لم يصرِّح به الكاتب في بداية استهلاله، وإضفاء الواقعية على النص، كما أنَّ تعدديَّة الأصوات واللهجات تقنع المتلقي من خلال طرح وجهات نظرٍ متعدِّدة من ثقافات متباينة، لذلك فإنّ التنوّع اللغوي اللهجاتي لم يأتِ اعتباطًا من الكاتب وإنَّما أتى به ليعطي النص واقعيته لأنَّهُ:" من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص11.

بطريقة ملائمة، بدون أنْ نُعْطِيَهُ صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو. ذلك أنَّ الكلام (مختلطا بكلام الكاتب؟) يمكنه وحده أن يكيف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل"[1].

كما نجد الحوار باللغة العاميّة المحكية في رواية" شقة الحرية" بين بطلها/ فؤاد الطارف، عندما وصل إلى القاهرة، وسائق التاكسي/ الأسطى محجوب:

" يا أسطى محجوب. اتوصى بالبيه. لحسن ضيف عندنا.

قبل أن يركب السيارة التفت فؤاد إلى الشيّال وسأله بقلق حاول اخفاءه:

كم الحساب من فضلك ؟

خمسه جنيه. اثنين لمحسوبك. والباقي بقشيش"[2]

فقد عكس الحوار السابق الانتماء المكاني/ القاهرة، إذ جاء باللهجة المصرية وبنفس الأسلوب الذي يتحدث فيه سائقو الأجرة، بالإضافة إلى أنّه عكس مظاهر الكرم والتواصل الاجتماعي وطيبة أولئك الناس، فمَّما جاء من حوارٍ آخرَ بين فؤاد والأسطى محجوب سائق التاكسي:

" في الطريق، وقفا يتناولان ساندويتشات الفول التي يراها فؤاد لأول مرة في حياته. كانت ألذ من أي ساندويتشات أخرى أكلها من قبل. وأصرَّ الأسطى محجوب على الدفع:

- أنت ضيفنا يا بيه. لما ربنا يوعدنا ونزور الحجاز تبقى تعزمنا هناك"[3].

أمّا بالنسبة إلى توظيف تقنية الحوار باللغة الفصحى دونما تهجين فقد أتى في غير موضع من استهلالات الروايات المدروسة، فمنه ما جاء في رواية" دنسكو" للقصيبي:

---

[1] باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987م، ص92.

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص30.

" أيقظتِ البروفسورَ من أحلام اليقظة قبلةٌ رقيقةٌ على جبينه من كبيرة مستشاريه سونيا كليتور التي دخلت المكتب دون أن يحسّ بها.

همست في أذنه:

في ماذا تفكر أيها الرجل العظيم ؟

أفكّر في الرجل العظيم الذي سيأخذ مني مقعدي.

لن يستطيع أحد أخذ المقعد منك."[1] فنلحظ من خلال الحوار السابق الذي جرى بين المدير التنفيذي لمنظمة دنسكو بطل الرواية/ البروفسور روبيرتو تشاينتي وكبيرة مستشاريه/ سونيا كليتور، أنَّ لغة الحوار الفصيحة جاءت منسجمة مع المستوى الثقافي والمكانة السياسية لهاتين الشخصيتين، كما أنّ الحوار قد كشف عن طبيعة تلك الشخصيتين وما تخططان من أجله، كما أنَّهُ قد أماط اللثام عن الحدث الرئيس الذي قامت عليه الرواية وهو التخطيط من أجل البقاء على كرسي إدارة تلك المنظمة.

وكذلك الأمر في الحوار الذي جرى بين بطل رواية" سعادة السفير" السفير الكوتي/ يوسف الفلكي ووزير الدولة البريطاني عندما أتى السفير يستنجد ببريطانيا وأمريكا للقضاء على زعيم النهروان/ العراق، همّام بوسنين/ صدّام حسين:

- ياعزيزي مايكل، إنَّ هذا الوحش البشري، همّام بو سنين، يلتهم الآن أكثر من مئة ضحية جديدة. لا شك أنَّ أصدقاءنا الأمريكيين يشعرون بكثير من الرضا عن النفس.
- يوسف ! لا تنفعل ! دعنا نفكّر بهدوء.
- نفكّر بهدوء والإعدامات مستمرة في النهروان؟! نفكّر بهدوء والأمل في حدوث إنقلاب يُوْدي بالطاغية يتلاشى؟ نفكّر بهدوء...
- قاطعه وزير الدولة:

---

[1] القصيبي، دنسكو، ص15.

- صديقك اللدود همّام استطاع البقاء حتى الآن لأنه كان، دوما، قادرا على التفكير بهدوء[1].

لا أجد حرجا حينما أقول: إنَّ الحوار السابق قد اختزل الرواية برمّتها، إذ إنَّ الرواية قامت على الحدث الرئيس: محاولة الانقلاب واغتيال همّام بو سنين زعيم النهروان/ العراق، الذي غزا الكوت/ الكويت، بالإضافة إلى أنّ هذا الحوار قد كشف عن طبيعة الشخصيّة المحورية في الرواية/ السفير يوسف الفلكي وما ترنو إليه، كما كشف الحوار نظرة الآخر/ الغرب للأنا/ الشرق بما فيها من استعلاء ووعودٍ زائفة. وقد جاء المعجم اللفظيُّ متناسبًا مع الحدث المؤامراتي الاستخباراتي الانقلابي (الوحش البشري، يلتهم، ضحيّة، لا تنفعل، الإعدامات، إنقلاب، الطاغية).

كما نجد الحوار باللغة العاميَّة المحكيَّة ممتزجًا باللغة الفصحى في مقطعٍ من استهلال الحمد لروايته" الكراديب" إذ يضعنا الكاتب أمام الحوار الذي جرى بين السجين بطل الرواية/ هشام العابر والسجَّان الجنديّ الأحول المخيف، وهذا نصّ الحوار:"

- اسمك يا مسجون...

وجفل هشام عند سماعه صوت الأحول...

- هشام... هشام إبراهيم العابر

- عابر من الدنيا إن شاء الله

قال الرجل ذلك، وأخذ يضحك، كاشفا عن أسنان حادة مفرَّقة، ثم عاد إلى ملفه وهو يقول:

- سلمنا ما معك... أمتعة، نقود... كل ما في حوزتك.

لم يفهم هشام أول الأمر، أو أنه أراد التأكد مما يريد الرجل، فقال:

- أرجو المعذرة... ماذا؟

وبقرف ونفاذ صبر، نخر الأحول وهو يقول بحدة:

---

[1] القصيبي، سعادة السفير، ص16-17.

- هل أنت حمار؟.. ما تتكلم عربي؟ سلمنا ما معك من حاجيات... لا تخف، سوف ترد إليك حين تخرج.

ثم وهو يضحك بسعادة غريبة:

- هذا إنْ خرجت.

وفي مقطع آخر يقول السجان للسجين:

- الود ودي أن تقطّع أيديكم... ولكن الله يعز الحكومة.

ويقول أيضا للسجين:

- هل أنت أطرش أم غبي؟.. قلت الحذاء والنظارة. هيا اخلعهما"[1].

إنَّ اللغة في المقطع السابق تمثِّل اللغة الآمرة المتسلِّطة (لغة السجون)، تلك اللغة الديكتاتورية التي تودّ أن تختزل كل اللغات الأخرى داخلها، فهي لا تحفل بأيِّ لغة أخرى تخالفها سواء أكانت هذه المخالفة على مستوى القول أم الفعل أم الأيديولوجية، كما أنّها لغةٌ تفرض نفسها عنوة مستثمرةً كافة الوسائل المتاحة لها؛ لأنها تمثِّل" الكلام الآمر الذي ينتمي للمحرَّم"[2] بحسب تعبير ميخائيل باختين الذي لا يسمح لأحدٍ كائنٍ مَن كان أن يخترقه أو يقوم بانتهاكه دون معاقبته. ولعلَّ الممثِّل لهذه اللغة المتسلِّطة الآمرة في المقطع السابق من الرواية هو صوت السجَّان الأحول، الذي قدَّمه لنا السَّارد في مقطعٍ آخر بصفاتٍ تنسجم ووظيفته السلطوية القاسية، فهو" قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه" فهذه الشخصية كفيلة أن تُرعب السجناء من مجرَّد النظر إليها فضلاً عن أن تلهبهم بقذائفَ من الشتائم والإهانات. فمن هنا يصوِّر لنا الحمد الصراع الأبدي بين السجين والسجَّان، وما يحدث في السجون السياسية من تعذيبٍ جسديٍّ ونفسيّ من خلال استخدام اللغة كأيقونةٍ دالَّةٍ على هذا العذاب النفسي، فلا نكاد نرى في قاموس السجَّان إلا المفردات القاسية البذيئة، فها هو سجَّان الحمد يخاطب سجينه وينعته بـــــــ (الحمار، الأطرش،

---

[1] الحمد، الكراديب، ص13-15.

[2] باختين، الخطاب الروائي، ص97.

الغبي، الود ودّي أن تقطّع أيديكم، يقولون إنهم سياسيون!... بلا سياسيين بلا زفت، إنَّ الحكومة أعزها الله تقدِّرهم أكثر من اللازم) بل نجد سقف الألفاظ البذيئة الجارحة يرتفع إلى ما هو أعظم من ذلك فيما بعد الاستهلال حينما يُقاد السجين/ هشام إلى غرفة التحقيق فيقال له:" على مين هادا الكلام يا (...) قرفتونا في عيشتنا الله يقرف عيشتكم أكثر ما هي مقروفة... والله لولا الدولة أعزها الله، لدفنتكم أحياء في المزبلة اللي جنبنا"[1]، وبالإضافة إلى معاناة السجين السياسي وما يجده من قسوة وإذلال فإنَّ الكاتب، ومن خلال اللغة، يكشف عن حالة السجَّان وكيف أنه امتزج بالسُّلطة وأصبح العبد المطيع لها، لذلك نلحظه لا يذكر الدولة إلا متبوعة بجملة" أعزّها الله"، بل إنَّ هذا السجَّان قد تجاوز حدود المطلوب منه إخلاصًا منه وتفانيًا لتلك السلطة التي ربما لم تكلّفه بكل هذه الأمور، وربما كان من التعذيب ما يرجع إلى أحقادٍ شخصيَّة في نفس السجَّان أو همومٍ داخليَّة فيه لا تمتّ للقضية بصلة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاستهلال في الروايات السعودية المدروسة لا سيَّما بعض روايات" الحمد" لم يخلُ من بعض المخالفات الشرعيَّة التي أحببتُ أن أتوقَّف عندها، ضاربًا بمقولة" الأدب بمعزلٍ عن الدين" عرض الحائط، خاصَّةً إذا كانت الألفاظ فيها إساءةٌ للذات الإلهية أو الرموز الدينية كالملائكة والأنبياء عليهم السلام. ومن ذلك ما جاء في رواية" شرق الوادي" للحمد إذ يقول:" وهل يملك الله الخيار في { ألَّا يكون}[2] إلا خالقا"[3]. وفي هذا المقطع إساءة صريحة في حق الذات الإلهية، وسوء تأدُّبٍ معه سبحانه وتعالى؛ فالله يملك الخيار في كل شيء وهو القادر على كل شيء المتحكِّم في كل شيء. والغريب في الأمر أنَّ الحمد قد جاء في المقطع السابق في سياقٍ أيضا لا يصحَّ أن يقحم لفظ الجلالة فيه، سبحانه وتعالى، فقد قرنه بمخلوقات هو خالقها، في فلسفةٍ للأمور ساذجة وتافهةٍ من الحمد

---

[1] الحمد، الكراديب، ص92.

[2] وردت في النص الأصلي (أن لا)، وفي ذلك مخالفة لقواعد اللغة.

[3] الحمد، شرق الوادي، ص9.

إذ يقول:" كلا، ليس صحيحا أنَّ الخيار مازال بيدي، إذ هل يملك المتعلِّم خيارا في أن يكون جاهلا، وهل يملك الله الخيار في أن لا يكون إلا خالقا، وهل يملك الشيطان الخيار في { ألَّا } يكون إلا وسواسا خناسا، بل هل تملك البعوضة إلا أن تمتص الدم، والنحلة إلا أن تصنع العسل، والذبابة إلا أن تقع على البراز؟... طبيعة الأشياء قدرها، وقدرها طبيعتها."[1] فلا يصحّ إيراد" الله سبحانه وتعالى" في هذا السياق لا من باب الدين ولا من باب المنطق الذي يقبله العقل، فالدين يحرِّم الإساءة للذات الإلهية أو الانتقاص منها أو إساءة الأدب معها في أي وجه من الوجوه سواءً أكان بطريقٍ مباشر أم غير مباشر، أما بالنسبة للعقل والمنطق فقد أخطأ الحمد في مقارناته وفلسفاته؛ إذ إنَّه أورد أنَّ المخلوقات كلها لا تملك شيئا إلا بقدر الله، فكيف يقرن الخالق مع مخلوقه في تلك الصفة؟!!.

وقوله في روايته" الكراديب" حينما وصف سجن الكراديب وخوف البطل منه:" ولكن حتى الملائكة اختفت في هذه اللحظة، ويبدو أنها نفسها تخاف الدخول إلى هذا المكان، وليس إلا الرعب والسكون والانتظار..."[2]. ويبدو لمن ينعم النظر في المقطع السابق أنَّ الحمد قد خرج عن دلالة الموقف وحقيقته كما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية، فقد كانت الملائكة نموذجًا للشجاعة والقوة والبأس بوصف الله لها في كتابه إذ يقول عزّ وجلّ: (عَلَيْهَا مَلَائِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ لَا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ)[3]. ولعلَّ الحمد أراد من ذلك الوصف زيادة المبالغة في الخوف من ذلك المكان/ السجن حتى أنَّ الملائكة وهي ملائكة تخافه، ولكنَّ ذلك لا يسوِّغ له ألبتَّة الانتقاص من الملائكة سواء أكان مجازًا أم حقيقةً.

كما نلحظ كثرة الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية في الروايات السعودية المختارة من خلال ما ورد في استهلالاتها. ولعلِّي أوافق الباحثة " منى

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص10.

[2] الحمد، الكراديب، ص19.

[3] سورة التحريم، الآية 6.

المديهش" في دراستها" لغة الرواية السعودية 1400-1420ه، دراسة نقدية"" وأحذو حذوها في عدم وضع تصحيحات في الهامش لهذه الأخطاء (النحوية والإملائية واللغوية والترقيمية) في النصوص المنقولة، نظراً لكثرة هذه الأخطاء، وتعددها وتنوعها في النص الواحد، فقد رأت، في دراستها لروايات سعودية أخرى، أن تتبُّـعَها سيحيل حواشي البحث إلى ما يشبه تحقيق المخطوطات"[1] فكثرة الأخطاء أكثر ما تكون في الهمزات" الوصل والقطع" وكذلك في" التاءات المربوطة" بالإضافة إلى بعض الأخطاء اللغوية والنحوية.

ولعلّي أخلص في النهاية إلى أنَّ الحوار- في ثنايا الاستهلال- ذو أهميةٍ بارزة في الرواية السعودية؛ فهو من أبرز التقنيات السَّردية التي استخدمها الروائيون السعوديون للتعبير عن الذات وعن الوعي الجماعي بما يحمله من تناقضاتٍ وإشكالات وأيديولوجيات، كما أنَّ الحوار قد أماط لنا اللثام عن طبيعة الشخصيات وملامحها وانتماءاتها، وكشف لنا إلى حدٍّ كبير عن طبيعة الأحداث أيضا. بالإضافة إلى إسهام الحوار في تأدية بعض الوظائف الفنية، مثل: تبطيء السَّرد ومسرحته وكسر رتابته.

2.3 التناص

يُعَدُّ التناصُّ ظاهرةً أدبيةً فنيةً قديمة، اختلفت مسمياته باختلاف العصور والأزمان والرؤى. فقد عبّر عنه القدماء بمسميات متعددة منها: الاقتباس، التلميح، التضمين، السرقة... إلخ. أمّا في العصر الحديث فقد ظهرت إلى جانب مصطلح التناص عدَّة مصطلحات منها،" التعالق النصي" [2] ومصطلح" النص الغائب"[3].

---

[1] المديهش، منى، لغة الرواية السعودية (1400 -1420هـــ)، دراســة نقديــة، رســالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1425ه. مقدمة الرسالة (د.ر).

[2] الهاشمي، علوي. ظاهرة التعالق النصّي في الشعر السعودي الحديث، كتَّــاب الريــاض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 52-53، أبريل/ مايو 1998م، ص21.

[3] بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيــروت، ط2، 1985م، ص251.

ولعل من نافلة القول أن نذكر أنَّ" جوليا كريستيفا" تُعَدُّ أوَّلَ مَن أطلق هذا المصطلح" التناص"[1]. وقد عرّفته بأنّه" ترحال للنصوص وتداخل نصي؛ ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة من نصوص أخرى"[2]. كما يعرفه صلاح فضل بأنَّه تعالق نص معاصر مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة.[3]

وقد قسَّم" ريكاردو" التناص إلى قسمين:

1- التناص الخارجي: وهو الذي يدرس فيه تعالق نصٍّ كاتب مع نصوص كتَّاب آخرين.

2- التناص الذاتي: وهو الذي يدرس فيه تعالق نصوص الكاتب نفسه ببعضها بعضًا.[4]

لعلِّي أكتفي بهذه المقدمة اليسيرة عن" التناص" التي لا تعدو أن تكون استعراضًا لهذا المصطلح؛ فليست هذه العجالة معنية بمفهوم التناص والتنظير له، وإنما تُعنى بأشكال التناص على وفق ورودها في الاستهلال السَّردي في الروايات المختارة، سواء أكانت تناصاتٍ دينية أم أدبيَّةً أم تاريخيَّة.

---

[1] تودوروف، تزفتيان، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العربية، ط1، 1987م، ص102.

[2] كرستيفا، جوليا، علم النص، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م، ص21.

[3] فضل، صلاح، طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، بحث منشور ضمن أبحاث ندوة:" قراءة جديدة لتراثنا النقدي القديم" ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد الثاني، 1990م، ص910.

[4] عَنْ: أنجينو، مارك." التناصيّة" ، ت: محمد البقاعي، مجلة علامات، المجلد5، الجزء19، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1996م، ص95.

1.2.3 التناص الديني:

ويقصد به" تداخل نصوص دينية مختارة -عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية- مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضًا فكريًا أو فنيًا أو كليهما معا".[(1)]

لا يكاد يخلو استهلال من استهلالات روايات الحمد والقصيبي من تناصٍّ دينيٍّ، سواء أكان ذلك من خلال الاقتباس من القرآن الكريم أم الاقتباس من الأحاديث النبوية الشريفة، وقد بدا التناصّ الديني هو الأكثر حضورًا من بين التناصّات الأخرى؛ وهذا عائد فيما يبدو إلى أنّ" وجود الروائي في الأراضي المقدسة له أثر كبير في التوجه الديني لديه أثناء الكتابة، وإن كان في اللاوعي، فهو على ثقة أنَّ أقصر الطرق لإقناع المتلقي العربي بوجهة نظره هو التناص الديني المتمثل معظمه في القرآن والسنة"[(2)].

وظاهرة التعالق القرآني تنفرد بها الثقافة العربية والسعودية على وجه الخصوص، وتؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها، فنجد هذا التناص قد ورد في أغلب الروايات السعودية المعاصرة، باختلاف في التوظيف، أو اتخاذ مواقف متباينة من التراث نفسه، و تركي الحمد يعتمد في كثيرٍ من رواياته على النص القرآني؛ فمما جاء في روايته" الكراديب" قول البطل، مناجيًا نفسه، عندما تمّ اعتقاله:" وبداية حياة علمها في لوح محفوظ عند أصحاب الأمر هنا"[(3)]. ففي المقطع السابق استحضار لما جاء في القرآن الكريم في سورة البروج وذلك في قوله تعالى: (فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ)[(4)].

---

(1) الزعبي، أحمد." التناص نظريا وتطبيقيا" ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيـــع، الأردن، ط2، 2000م، ص37.

(2) المرّي، نوره. البنية السَّردية في الرواية السعودية:" دراسة فنيـــة لنمـــاذج مـــن الروايـــة السعودية" ، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1429هـــ- 2008م، ص226.

(3) الحمد، الكراديب، ص18.

(4) سورة البروج، الآية 22.

فقد جاء المقطع السابق ليوضح المعاناة النفسية التي كان يعيشها بطل الرواية" هشام العابر" عندما أُودِعَ في سجن الكراديب؛ لذا فإنَّ الكاتب يجسِّد في مقطعه السابق مضمون الآية الكريمة، فالسجانون هم الآمرون الناهون في ذلك المكان، وهم العَالِمونَ بما سيحدث. كما أنَّ المتتبع للآيات التي سبقت الآية المذكورة يرى أنها جاءت في سياق الحديث عن فرعون، مدَّعي الألوهية ورمز البطش والجبروت، ما يشي بأنَّ البطل لا يرى في السجَّان إلا فرعونَ آخر؛ بادِّعائه علم الغيب وجبروته وبطشه.

كما أنَّ الحمد قد استعان بالنص القرآني ليميز تصويره الروائي، ويمتن لغته الروائية، فهاهو عندما أراد أن يصور حال بطله في روايته"شرق الوادي" يذهب إلى القرآن الكريم ليغترف منه، فيقول:"< وهأنذا >[1] اليوم وقد اشتعل الرأس شيباً، وأخذ ظهري ينحني...."[2]، تعاقبت السنون على البطل السَّارد/ جابر السدرة، وكبر به العمر؛ إذ إنَّ أربعين سنةً من حياته وحياة زوجته ضاعت سدى، كما يقول، وهو يريد الآن أن يكتب حكاية جدِّه التي عرفها في المخطوط، تلك الحكاية المليئة بالمغامرات والتغيرات والانحرافات، بالإضافة إلى ترحال جدِّه من مكانٍ إلى آخر من أجل البحث عن الشخصية المؤسطرة/ سميح الذاهل، فلما أراد أن يصور ذلك لجأ إلى قوله تعالى على لسان زكريا عليه السلام: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[3]. ولعلَّ في استدعاء هذه الآية القرآنية ما يتناسب و الحالة النفسيَّة التي يعيشها السَّارد/ البطل؛ فالنبي زكريا، عليه السَّلام، ينيب إلى ربِّه ويصف حالته الضعيفة وكهولته لعلَّ الله أن يرحمه ويرزقه بالولد الذي يقوم على شؤونه، وكذلك بطل الرواية/ جابر السِّدرة يظهر حزنه على مرور العمر، ويشتكي من الكِبَر بعد تطوافه في بقاع الأرض؛ بحثًا عن سميح الذاهل الذي أذهل جدَّه من قبل، فلم يعثر الجدّ ولا الحفيد

---

[1] وردت في النصّ الأصلي (وهاأنذا).

[2] الحمد، شرق الوادي، ص8.

[3] سورة مريم، الآية 4.

على سميح الذاهل. بيد أنَّ النبي زكريَّا خاطب ربَّه بشكواه ودعائه ومطلبه الولد، بينما نجد السَّارد/ البطل يخاطب نفسه ويلومها على ضياع العمر بحثًا عن سرابٍ مزعوم، وجلَّ مطلبه في هذا العمر الكهولي، كما جاء على لسانه،" أن أكتب كل تلك الأسرار التي عرفتها من مخطوط جدِّي رحمه الله"[1] على الرغم من أنّه في حاجةٍ إلى الولد، فيقول عن زوجته زهرة" زهرتي التي ضحّت بالاستقرار والأطفال، وكل ما يطيب للأنثى في بلادي، ومن أجل قرار بالضياع اتخذه شاب نزق متحمس ذات يوم، بعد قراءته لمخطوط عجيب، بيد عجوز غريب"[2] وحاجته للولد كحاجة النبي زكريَّا، عليه السَلام، إلَّا أنّه آثر إكمال مسيرة جدِّه وكتابة حكايته على الظفر بالولد؛ لذلك كانت الشيخوخة مصدر خوفه، فقد تكون عائقًا له من المعرفة وكتابة تلك الحكاية.

ونلحظ التناص مع الآية القرآنية التي تناولتْ قصة أهل الكهف في قوله تعالى: ﴿وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ﴾، ويعود هذا التقلب الذي ظهر على فتية الكهف إلى قدرة الله. وطول الفترة الزمنية التي قضاها هؤلاء الفتية في ذلك الكهف، فكانت الفائدة الصحية لأجسادهم لتبقى على حالها أنْ قضى الله بتقلّبِ أجسادهم. وهذا التناص مع هذه الآية الكريمة ظهر فيما أورده الحمد في روايته جروح الذاكرة في قوله واصفاً الحالة التي تمر بها بطلة روايته:" تقلبت ذات اليمين وذات الشمال"[3]، ودلالة هذا التقلب أنها تحارب في تقلبها ذكرياتها مُحاولةً النوم، فقد جاء الحمد بهذه الآية في الاستهلال السَّردي ليخدم السياق الروائي، وتطلَّبت حالة القلق عند بطلة الرواية مزيدا من الوصف والتصوير؛ بيد أنَّ الحمد انزاح عن المعنى الأصلي الإيجابي ليعبِّر عن حالةٍ سلبيَّةٍ فأفاد من التراث بطريقته.

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] الحمد، جروح الذاكرة، ص14.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الكاتب، أحيانًا، وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيج خطابه الروائي، لا يستدعي آيةً استدعاءً حرفيًا من آي القرآن، بل يعمد إلى اقتطاع معناها، ثمَّ يقوم بصهره في نسيج خطابه الروائي؛ ما يشي بأنَّ وعيه مصاحبٌ له أثناء عملية التناص كقول الحمد، في روايته جروح الذاكرة، متحدِّثًا عن أهل قرية الشخصية المحورية/ لطيفة:" ففي قريتها لم تكن التواريخ تعني الشيء الكثير لأحد، بل ولا كل الزمن، مجرد شمس تشرق وأخرى تغرب، وبينهما قمر يظهر هلالا وينتهي محاقًا بعد أن يكتمل بدرًا. يولد ويكتمل ثم إلى النقصان يسير، وكان الله بعباده لطيفا"[1]. ففي المقطع السابق استحضار لقول الله تعالى: (الله لطيف بعباده)[2] فالكاتب هنا لم يقتبس الآية الكريمة اقتباسًا حرفيًّا، وإنما اقتطع المعنى ووظَّفه في خدمة السياق الذي يتطلبه الموقف؛ فالحديث عن أهل قريةٍ بسطاء بدائيين، يغلب عليهم الجهل واللامبالاة، فلم تعنِ لهم التواريخ ودوران الشمس والقمر شيئًا، ما يشي بمفارقةٍ خفيَّةٍ يلمح عليها الكاتب بين حياة أهل القرية وحياة أهل المدن الذين يعيشون التطور والحضارة، والاهتمام بكل شيء سواءً أكانت اهتماماتهم في الأولويَّات أم في الثانويَّات؛ لذلك تطلَّب الموقف لطف الله بأهل تلك القرية، وقد وفِّق الكاتب في توظيف هذه الآية التي انسجمت إلى حدٍّ كبير مع السياق الروائي.

وينتشر التناص الديني بكثرة في رواية الحمد المعنونة بـــ"ريح الجنة"، ولعل هذه الكثرة للتناص الديني تعود، فيما يبدو، إلى طبيعة الرواية التي بدأ فيها التعالق النصّي من عنوانها (ريح الجنَّة) وهو ما أطلق عليه جيرار جنيت مصطلح" المناص" الذي يكون التعالق فيه من خارج العمل الروائي كالعناوين والمقدمات والهوامش وغيرها[3]. فقد ظهر لنا التعالق النصّي خارج السياق

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص15.

(2) سورة الشورى، الآية 19.

(3) يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربـــي، بيـــروت، ط1، 1989م، ص99.

الروائي، من خلال عنوان الرواية" ريح الجنَّة" وهو ما يحيل إلى قصة الصحابي الجليل" أنس بن النضر رضي الله عنه" حينما قال:" إنِّي أجد ريح الجنة دون أحد..."[1] فنشتم رائحة ما تريده الرواية من خلال اشتمام رائحة الجنة، فلا يمكن للروائي مهما كان متمرسا على الكتابة أن يصف الجنة بدقة وصف الله لها في القرآن الكريم؛ لذلك اتكأ الحمد في رواية ريح الجنة على القرآن الكريم إيمانا منه أن النص القرآني يعطي نصه الروائي المزيد من تقنيات السرد، وجماليات الوصف والتصوير، بيد أنَّه كما قلنا في موضعٍ آخر لم يستدعِ هذه اللفظة الدينية إلا من أجل التهكُّم والسّخرية من أولئك الشباب المفجِّرين الذين يظنون أنفسهم مثل الصحابة في جهادهم وهم، من وجهة نظر الرواية، واهمون. كما أنَّ في استدعائه لهذه الجملة ذات الدلالة الدينية جذبا للقارئ ومحاولة منه لاستدراجه للولوج إلى عالم النص. كما نجد الحمد قد استحضر بعض الشخصيات القرآنية:.... حضارة فرعون وعاد وثمود وقوم نوح ولوط....."[2]، نلحظ أن توظيف هذه الشخصيات القرآنية جميعها من قبل الكاتب عائد فيما يبدو إلى اشتراكهم في محور واحد، فالكفر والتدنيس أمر مشترك بين فرعون وقوم عاد وثمود، وقوم نوح، وقوم لوط، وجميع هؤلاء تعرضوا لعذاب الله وسخطه، ونظرا للفكر الذي يحمله منفذو عمليات الحادي عشر من سبتمبر تجاه الغرب، خاصة الأمريكان، الذين ينظرون إلى الغرب من منظار نظرتهم إلى أولئك الأقوام البائدة. وتتابعا من منظور الراوي تجاه المنفذين وفكرهم، فهم الذين يرون جنة النعيم تنتظرهم نتيجة فعلتهم تلك، حيث ينتظرون النساء من حور العين، والطعام من لحم الطير، والشراب من الخمرة، والعسل، فيقول:"سيكون هو ورفاقه في عالم آخر، في جنة النعيم، حيث حور العين ولحم طير مما يشتهون، وأنهار من خمر لذة للشاربين، وعسل مصفى، ولبن لم يتغير طعمه، وماء غير آسن...."[3]، يظهر هذا التناص القرآني مع آيات

---

[1] رواه البخاري، كتاب المغازي، باب غزوة أحد، رقم 4048.

[2] الحمد، ريح الجنة، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

من سورة الواقعة ثقافة الروائي ومعرفته الدينية، ونحن هنا لا نقصد أنه ذو اتجاه ديني أو أن الدين ثقافة، بل هو عارف بالدين، ونجد الروائي هنا قد ركز في تناصِّه على أساسيات الحياة، (حور عين) مستحضرا الجنس، ثم يأتي بالطعام(لحم الطير)، وينتقل إلى الشرب(الخمر، واللبن، والماء)، ولعلّه بهذا التحليل للفعل الذي حدث يُدينه ولا يقبله؛ لذا جاءت صورة الجنة، وإن كانت منتزعة من القرآن، مفعمة بالسخرية، فمرَّة أخرى يقلب الكاتب الدلالة في هذا التناص الاستهلالي ليقدِّم وجهة نظر الآخرين وليس وجهة نظره !.

إنَّ من ينعم النظر في رواية" ريح الجنة" يجد أنَّ الكاتب قدّ استلهم الكثير من النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم والأحاديث الشريفة؛ بغية السخرية والإدانة لأولئك الشباب، وكأنهم لم يُنزلوا تلك الأدلة الدينية إنزالا صحيحا على أرض الواقع، ولعل في اختيار عنوان الرواية مايؤكِّد ذلك، حيث اختار" ريح الجنة" عنوانًا لروايته، وكأنَّ لسان حاله يقول: إنَّ هؤلاء الشباب، الذين قاموا بتلك العملية، لن يشتمّوا حتى رائحة الجنة، ولعلَّ المدخل الذي ابتدأ به الحمد روايته يثبت ذلك، إذ يقول:" إلى المسافرين إلى الجنة.. أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون... هل تعلمون فعلا إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانبا وفكِّروا... فكّروا فقط، إن بقي مجال للتفكير.."[(1)].

ويأتي أحيانا اقتباس بعض الآيات القرآنية كما هي، فيورد الروائي الآيات القرآنية منصّصةً وبحرفيتها، وذلك كما أورد القصيبي، في روايته شقة الحرية، الآية القرآنية: ﴿إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد﴾([2])، فلما أراد الروائي أن يظهر النفحات الإيمانية عند أفراد المجتمع، وخاصة كبار السن، فقد أورد هذه الآية القرآنية، إثباتا منه لما كانت تؤمن به تلك الأم من حفظ الله لمن حمل معه هذه الآية القرآنية، ولكننا نلمح إشارة خفية من الكاتب إلى نوع من عادات المجتمع، وذلك لقوله:" ولم تطمئن حتى رأتها مكتوبة بخطه ثلاث

[(1)] الحمد، ريح الجنة، مدخل الرواية.

[(2)] سورة القصص، الآية 85.

مرات"[1]، فتكرار كتابتها ثلاث مرات فيه نوع من ثقافة ذلك المجتمع وكأنه يوحي إلى الرُّقية، فكأنها تصنع له حجاباً، وذلك باستخدام كتابة آيات قرآنية لمرات متكررة.

لقد عمد الحمد، أيضًا، إلى الاتِّكاء على الأحاديث الشريفة وتوظيفها، بما تحمله من رؤى وأبعادٍ دلالية وإيحاءات، لخدمة نصِّه الروائي. ففي روايته" شرق الوادي" يتحدَّث السَّارد/ البطل عن جدِّه قائلا:" رحم الله جدي، فقد كان في أيامه الأخيرة [2]يكثر من دعاء:" ياحي ياقيوم يا بديع السموات والأرض يا ذا الجلال والإكرام لا إله إلا أنت برحمتك نستغيث أصلح لنا شأننا كله، ولا تكلنا إلى أنفسنا طرفة عين، ولا إلى أحد من خلقك". وهو استحضار لما جاء في الحديث النبوي من قول النبي عليه السلام: (... يَا حَيُّ يَا قَيُّومُ بِرَحْمَتِكَ أَسْتَغِيثُ أَصْلِحْ لِي شَأْنِي كُلَّهُ، وَلا تَكِلْنِي إِلى نَفْسِي طَرْفَةَ عَيْنٍ...)[3]، فالجدّ صاحب المخطوط الغريب قد جاب البلاد عرضًا وطولا، ومارس الجنس مع الغربيَّات، وشرب الخمر، وضرب بالمبادئ والأخلاق عرض الحائط، وهذا ما يكشف السياق الروائي عنه، لذلك نراه في آخر عمره يكثر من هذه الأدعية، ما يشي بندمه على ما فرَّط في شبابه، كما أنَّ هذه الدعوة قد جاءت في سياق فلسفة البطل/ الحفيد للحقيقة والوهم إذ يقول:" وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون"[4] ولعلَّ إيراده للحديث بعد هذا السياق يشير إلى راحة هؤلاء البسطاء غير المتعلمين/ الجدّ، وأنَّ العلم والمعرفة ربَّما يقودان الإنسان إلى التفكير العميق الذي قد لا يريحه.

ومن نماذج التعالق النصي مع الحديث الشريف ماجاء في رواية" ريح الجنَّة" إذ يقول السَّارد:" خمسة من المسافرين كانوا في غاية الحماسة والسرور

---

[1] القصيبي، شقة الحرية، ص22.

[2] الحمد، شرق الوادي، ص8-9.

[3] مستدرك الحاكم، كتاب الدعاء و التكبير و التهليل و التسبيح و الذكر، حديث رقم: 2000.

[4] الحمد، شرق الوادي، ص8.

والترقب أيضا، فهم مسافرون إلى ما هو أبعد من كاليفورنيا، وما هو أمتع من كاليفورنيا، حيث لا أذن سمعت، ولا عين رأت، ولا خطر على قلب بشر"[1]. فثمة استحضار للحديث الشريف:" عن أبي هريرة أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قال:"قال الله عز وجل: أعددْتُ لِعبادي الصالحينَ ما لا عَيْنٌ رأتْ، ولا أُذنٌ سمعتْ، ولا خَطَرَ على قلبِ بشرٍ."[2] إذ صوَّر السَّارد حال أولئك الشباب الذين قاموا باختطاف الطائرة ومن ثمَّ نيّتهم في تنفيذ عملية الحادي عشر من سبتمبر، وتوظيف السَّارد لهذا الحديث ضمن السياق إنما جاء ليضع المتلقي أمام وجهة نظر هؤلاء الشباب، وحججهم التي ارتكزوا عليها، وأنَّ مطلبهم هو الجنة التي استعجلوها ليروا ما لم ترَ أعينهم، وما لم تسمع آذانهم، وما لم يخطر على قلوبهم، والواضح أنَّ الحمد يدين هذا الفعل جملة وتفصيلا؛ وذلك من خلال طرحه لبعض المتناقضات والمبالغات. فمما جاء على لسان السَّارد/ الكاتب في حديثه عن هؤلاء الشباب:" أخرج الشابان شفرات حادة، وأمسكا بالمضيفتين، فجز أحدهما عنقها وهو يكبِّر ويأخذ خاتما ذهبيا كانت تضعه في خنصر يدها اليسرى، في ما أمسك الآخر المضيفة الثانية واتجه بها إلى القمرة، وقد وضع شفرته على عنقها بيده اليمنى، في ما كانت اليد الأخرى تمسك بها من شعرها...."[3]. ولعلَّ في ذلك شيئًا من المبالغة المقصودة من الكاتب، إذ إنَّ هؤلاء الشباب الذين يطلبون الجنَّة، كما يقول، لمَ يُقدِمون على قتل النساء دون أن يبدين أيَّة مقاومة؟! ولعلَّ في ذلك إيماءةً منه أنَّ هؤلاء الشباب إنّما يقتلون من أجل القتل والوحشية والإرهاب؛ لذا جاءت صورة الجنَّة، وإن كانت منتزعة من الحديث الشريف، مفعمة بالسخرية، فمرَّة أخرى يقلب الكاتب الدلالة في هذا التناص الاستهلالي؛ ليقدِّم وجهة نظر الآخرين وليس وجهة نظره!.

---

(1) الحمد، ريح الجنة، ص10.

(2) مدغمش، جمال عبد الغني. الأحاديث القدسية، دار الإسراء، عمان، ط1، 2003م، ص36

(3) الحمد، ريح الجنة، ص11-12.

ومن أمثلة التناص مع الحديث الشريف ما جاء في استهلال رواية الحمد"الكراديب" حيث يقول الرَّاوي:" وهو يتحسَّس القيود في رجليه، وينظر إلى البوابة أمامه، متوقِّعًا أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبة الرهيبة"[1] ففي المقطع السابق استدعاء للحديث النبويّ الذي تحدَّث عن المَلَكين" منكر ونكير" الموكلان بالسؤال والعذاب في القبر،" عن عمر رضي الله عنه قال: قال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم: كيف أنت إذا كنت في أربعة أذرع في ذراعين ورأيت منكرا ونكيرا قلت يا رسول الله وما منكر ونكير قال فَتَّانا القبر يبحثان الأرض بأنيابهما ويطآن في أشعارهما أصواتهما كالرعد القاصف وأبصارهما كالبرق الخاطف معهما مرزبة لو اجتمع عليها أهل منى لم يطيقوا رفعها هي أيسر عليهما من عصاي هذه...[2]. ففي هذا التناص يسعى الكاتب إلى تعميق المعنى والدلالة على المعاناة التي يعانيها السجين بطل الرواية/ هشام العابر، حيث إنَّه أُودع في السجن ولم يُحقَّق معه بعد، فهو في حالة انتظار لا يعلم ما سيجري له من عذاب في هذا السجن، وهذا الانتظار يشبه انتظار الميت، في قبره، للملكين الموكلين بسؤاله ومعهما تلك المطرقة الرهيبة. وقد أجاد الحمد في استحضار هذا الحديث الذي انسجم إلى حدٍّ كبير في تأدية المعنى.

وبالموازنة بين مسلك القصيبي والحمد نجد أنَّ" غازي القصيبي" مُقِلٌّ في توظيف التناص الديني، على العكس من تركي الحمد الذي أكثر من هذا النوع، فاتَّكأ على هذا النوع من التناص رغبةً منه في تحقيق أيديولوجيته ورؤيته الخاصة للحياة، وخاصة فيما يتعلق بتصوير موقفه من قضايا المجتمع السعودي لا سيّما قضية الإرهاب،إذ نلحظ ارتفاع صوت الحمد المُدين والساخر للعمليَّات التي قام بها منفذو الحادي عشر من سبتمبر في رواية" ريح الجنَّة" فقد كان التناصُّ الدينيُّ كليًّا، وهو في الغالب مقتَبس من القرآن الكريم والحديث الشريف.

---

(1) الحمد، الكراديب، ص19

(2) أخرجه أبو داود في البعث (7)، ومن طريقه الذهبي في ميزان الاعتدال (6/ 499)

2.2.3 التناص الأدبي:

إنَّ التناص الأدبي يعني:" تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة أو حديثة، شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"[1]، ولا شكَّ أنَّ ما يجري على القصيدة يجري على الرواية أيضا.

إنَّ استدعاء النصوص الأدبية وتوظيفها في النص الروائي؛ يعود إلى امتزاج المخزون الثقافي الذي تحمله ذاكرة الروائي، فيغدو ضمن مقتنياتها المعرفية، ثمَّ ما يلبث الكاتب أن يلقي بظلال ذلك المخزون في ثنايا روايته سواءً أكان ذلك من خلال الاقتباس الحرفي أم من خلال اقتباس المعنى، بقصدٍ منه أو بغير قصد. وسنعرض تاليًا لمظاهر التناص الأدبي عند الحمد والقصيبي، سواءً أكان ذلك من خلال استدعاء النصوص الشعريَّة (الفصيحة والنبطيَّة) أم من خلال استدعاء الحكم والأمثال.

تدخل الرواية السعودية مع النصوص الشعريَّة في غير علاقةٍ تناصية، تتراوح ما بين الحضور والغياب، مستفيدةً من رؤاها ودلالاتها الترميزية، مصهرة إياها في نسيج السّرد بشكل أثرى نصها الروائي، وفتحه على قراءات تأويلية واسعة، فنجد الحمد مثلاً يأخذ جانبا من التناص مع أشعار نزار قباني، فيقول الحمد:" ليس بإمكاني اليوم العودة من حيث بدأت، ولو كنت أعلم خاتمتي ما كنت بدأت....."[2]، وهذا تناص مع أشعار نزار قباني في قصيدته" رسالة من تحت الماء" التي يقول فيها: (لو أنى أعرف خاتمتي.. ما كنت بدأت)، ونلحظ أنَّ هذا التناص جاء ليخدم النص الروائي؛ إذ إنَّ استدعاء الكاتب لهذا المقطع من قصيدة الشاعر" نزار قبَّاني" جاء في سياق حزنه واضطرابه بسبب مخطوط جدِّه الذي أعطاه إياه العمَّ" عثمان السّايح" فلا هو الذي وجد ذلك" السميح" ولا هو الذي سلِمَ من أمانة جدِّه ووصيَّته، ولو كان يعلم خاتمة هذا الأمر ما كان ليبدأ فيه.

---

[1] الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص50.

[2] الحمد، شرق الوادي، ص11.

ونجد التناص حاضراً عند الحمد في الرواية عينها مع الشعر النبطي، في مثل قوله:" وها هو الحرف الأول يظهر للوجود، وكل شيء يبدو كأنه صورة وهميَّة لشيء أسطوريّ لم يحدث، ولكنه حدث. ومع صرير القلم، الذي مازلت مصرًّا على استخدامه، رغم أنَّك لا تجده هذه الأيام إلا في حوانيت الأنتيكات والأثريات، يأتي صوت مطربنا القديم محمد عبده يرنّ في أعماقي بأنين، كما حادي العيس الحزين القديم في غياهب صحراء فقدت أبعادها، وتاهت عن ذاتها، وهو يتأوَّه بكلمات الشاعر القديم خالد الفيصل:

من بـــادي الوقـــت هـــذا طبع الأيـــام	عذبـــات الأيـــام ما تمـــدي لياليهـــا
حلو الليـــالي تـــوارى مثـــل الأحـــلام	مخطور عنِّي عجـــاج الوقت يخفيها
أســـري مع الهـــاجس اللي ما بعد نام	وأصورِّ المـــاضي لـــنفسي وأسليهـــا
أخالف العمر أراجع ســـالف أعوامـــي	وأنوخ ركاب فـــكري عنـــد داعيهـــا
تدفا على جال ضـــوّه بارد عظـــامـــي	والمـــا يســـوق بمعـــاليقي ويرويهـــا
إلى صفا لك زمـــانك عـــلّ يا ظـــامي	اشـــرب قبل لا يحوس الطين صافيها
الـــوقت لو زان لـــك يا صـــاح مادام	ياســـرع ما تعتـــرض دربك بلاويها
حتـــى وليفـــك ولـــو هيّـــم بـــك هيام	ســـيور الأيام تجنح بـــك عواديها"[1]

ففي المقطع السابق استحضار لقصيدة الشاعر" خالد الفيصل" التي وردت في ديوانه بعنوان" من بادي الوقت"[2] وإنَّ استحضار الكاتب لهذه القصيدة التي تشكَّلت من ثمانية أبيات من الشعر النبطي، قد جاءت خدمة لنصه الروائي، فالنص الشعري يحمل في مضامينه معنى الحزن والضياع والفراق والبكاء على الماضي ومطاردة السَّراب ولعلَّ في ذلك تقاطعًا مع حالة السّارد/ البطل الذي تعاقبت عليه السّنون وهو يبحث عن سميح الذاهل دون جدوى، بالإضافة إلى الهمّ الأكبر، وهو

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص12.

(2) الفيصل، خالد. ديوان، شركة مكتبة العبيكـــان، الريـــاض، ط2، 1426هـــــ - 2005م، ص14.

هاجس الكتابة الذي أصبح هاجسًا يؤرِّق الحمد، وكأنَّه يستأذن المتلقي في كتابة نصِّه، فمرَّة نراه يبحث عن ما يبرِّر كتابته، ومرَّة نلحظه يعجز عن الكتابة ولكنَّه يصرٌّ عليها، ولعلَّ هذا الاضطراب واللاوعي الذي يعيشه السَّارد/ البطل؛ نتيجة قراءة ذلك المخطوط الأسطوريّ.

إنَّ تضمين" الحمد" لهذه القصيدة" العاميَّة" - كاملةً - في نصِّه الروائي أراه قد أضعف مهمَّة التعالق دلاليًّا؛ إذ إنَّه كان بالإمكان تضمين بيتٍ واحدٍ أو بيتين على الأكثر ما يؤدي الغرض نفسه، لا سيَّما أنَّ الاقتباس جاء من قصيدةٍ" عاميَّة" ما يجعل الكاتب أسيرًا للمحليَّة؛ وبالتالي يحدّ ذلك من مساحة انتشار هذا العمل، لا سيَّما وأنَّ الكاتب لم يكلِّف نفسه في تبيان ما غمض من مفرداتها المحليَّة.

إنّنا إذ نقول هذا الرأي لا يعني تبرُّأنا من الموروث الشعبي، أو أنَّنا نعدّ استدعاءه عيبًا في العمل الروائي، ولكنَّنا نقبل به أكثر ما يكون في" الحوار" بوصفه تقنية توهم المتلقي بواقعية النص، أمَّا أن يكون استدعاء الشعر المحكيّ بهذا الحجم؛ فإننا نعدّه من العيوب التي قد تضعف العمل الروائي. ولكن ربَّما يكون تضمين الحمد لهذا الشعر المحكيّ محاوَلَةً منه لإقناعنا بحتميّة التناص مع هذا النوع من الموروث، فهذه الأشعار النَّبطيَّة تعدّ جزءا من موروثاتنا الشعبيَّة التي تنقل إلينا مشاعر وأحاسيس وتجارب من سبقونا وكأنها إحدى الروابط الباقية بيننا وبينهم.

ونجد الحكم حاضرة في النص الروائي السعودي دليل على ثقافة كتابه، ومن مثل ذلك قول الإمام الشافعي رحمه الله في حكمة شعرية:

"ضاقت فلما استحكمت حلقاتها   فُرِجَتْ وكنتُ أظنُّها لا تُفرَجُ"[1]

استحضر الروائي هذه المقولة فوظفها في نصه الروائي عندما رأى أن الحياة بدون أمل لا تستقيم، فالأمل بطبيعته موجود في النفس البشرية، فقال:" ولعلَّ

---

[1] الشافعي، محمد بن إدريس. ديوان، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3 ، 1426هـ- 2005م، (قافية الجيم)، ص39

في قولهم: ضاقت، فلما استحكمت حلقاتها، فرجت وكنت أظنها لا تفرج"[1]. وقد استدعى هذا البيت في سياق يأس (الجدِّ) في العثور على سميح الذاهل.

إنَّ تركُّز التناص مع الموروث الشعبي في رواية" شرق الوادي" دون غيرها من الروايات الأخرى قد يبرّره طبيعة أحداث هذه الرواية، إذ إنها تتحدث عن المجتمعات القرويّة، بما فيها من أناسٍ بدائيين، وما طرأ عليها من تغيّرات وتحولات اجتماعية وفكرية نتيجة الطفرة النفطية التي أرخت سدولها على تلك الأمكنة.

أمّا فيما يتعلق بالتناصّ مع الأمثال، فقد تناثرت الأمثال على صفحات الرواية السعودية، فلا تكاد تخلو رواية من الأمثال، ومن أمثلة ذلك ما أورده الكاتب: وأرجع حتى من دون خفي حنين"[2]، نلحظ أنَّ الكاتبَ اتَّكَأَ على المثل الذي يقول:" رجع بخفي حنين"[3]. يعني ذلك أنه أضاع كل ما معه وعاد حاملا خفي حنين، في سياقه عن الحديث عن الرحلة السَّرمديَّة في البحث عن سميح الذاهل، ولكنّه يعود صفر اليدين لا شيء معه، فهو يبحث عن وهم في ذهنه.

ومن أمثلة التناص مع الأمثال نلحظ ذلك في قوله في رواية" جروح الذاكرة:" لقد كان رأسها مليئًا بأفكار كثيرة تتصارع في داخله هذه الأيام، فاستسلمت لتفكير لم يكن لها معه من حيلة إلا الاستسلام. فإنْ لم تستطع هزيمة الخصم، فعليك أنْ تجاريه....أو حتى أنْ تنضم إليه..."[4]. هذا مضمون مثل عرف عند الناس واشتهر، وهو مدعاة إلى فن التفاوض والدبلوماسية، فالخصم الذي لا تجاريه قوةً عليك أن تسايره حتى وإن وصل الأمر إلى الانضمام إليه، فذلك أفضل من المجابهة التي تحمل نتيجة الهزيمة، بيد أنَّ خصم بطلة الحمد"

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص9

(2) المصدر نفسه، ص10

(3) حسن، محمد عبدالغني و العشري، عبدالسّلام. من أمثال العرب، عالم الكتـب، القـاهرة، ط1، 1981م، ص101

(4) الحمد، جروح الذاكرة، ص14

لطيفة" لم يكن شخصًا يمكن التفاوض معه أو مجابهته، وإنما هو التفكير الذي بات ملازمًا لها وهي على فراشها.

إنَّ استدعاء هذا المثل الشعبي في استهلال تلك الرواية؛ يشي بالدور الذي سيلعبه هذا الاستحضار والاستدعاء، فانتصار الخصم/ التفكير بمثابة المحفّز المُرغم للبطلة أن تسرد جميع ذكرياتها الماضية، وهذا بالفعل ما قامت به البطلة، إذ إنَّ الرواية منذ بدايتها إلى نهايتها تقوم على شريط من الذكريات يسرده لنا راوٍ كلي العلم عن حياة لطيفة، لا سيَّما وأنَّ العنوان" جروح الذاكرة" يفصح عن ذلك أيضًا.

ونجد التناص حتى في وصف الأمكنة، فلما أراد القصيبي أنْ يصف مدخل السفراء:" مدخل السفراء قاعة السفراء سماعك بالمعيدي مدخل السفراء لا يكاد يتسع لشخص نحيل واحد...."[1]، فيكون التناص مع المثل العربي القائل:" تسمع بالمُعيْدي خير من أن تراه"[2]، فالمشترك بين المثل الأصل وقول القصيبي أنَّ الاسم أفضل من المضمون، وازدراء المكان عند رؤيته، فهو مكان بغيض، يشابه ازدراء المعيدي عند مشاهدته، فلما أراد الكاتب أن يصف مدخل السفراء وصفا دقيقا ويقربه من ذهن المتلقي، جاء بالمثل المشهور ليعبّر عن ذلك. بيد أنَّ القصيبي يومئ بقضية الصراع بين الأنا والآخر من خلال ازدراء المكان، فالانتقاص من المكان يعدّ انتقاصًا من أهل المكان، فهؤلاء الغرب الذين ذهب إليهم بطل القصيبي/ السفير يوسف الفلكي يستنجد بهم هم في الحقيقة منافقون، يقولون ما لا يفعلون، فمن يسمع أحاديثهم ووعودهم يصدِّقهم، ولكن مَن يراهم رأي العين يعلم أنهم كاذبون لا تهمهم إلا مصالحهم، عندئذٍ تكون صورتهم الحقيقية مختلفة عن تصريحاتهم وكأنهم في حالةٍ من التماهي مع المعيدي الذي خير لك أن تسمع به من أن تراه !

---

[1] القصيبي، سعادة السفير، ص13.

[2] حسن و العشري، من أمثال العرب، ص55.

ولقد نال التناص الذاتي نصيبا وافرا من الظهور في استهلال الروايات السعودية المدروسة؛ وهو التناص الذي " يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها. إنه نوع من إقحام نص في نص آخر"[1]، و يظهر التناص الذاتي في أبطال روايات تركي الحمد وغازي القصيبي.

فشخصية هشام العابر في ثلاثية" أطياف الأزقة المهجورة" للحمد تشبه إلى حدٍّ كبير شخصية جابر السّدرة في روايته الثانية" شرق الوادي"، فكلا البطلين هشام وجابر درس العلوم السياسية في الجامعة، وهو جزء من شخصية الكاتب، ولعلَّ في ذلك تأكيدًا لما ذهب إليه بعض النقاد؛ من أنَّ ثمَّة تعالقًا بين شخوص الحمد وسيرته الذاتية أثناء شبابه. فعندما سئل هشام بطل الثلاثية عن تخصصه في الجامعة أجاب" إقتصاد وعلوم سياسية... كلية التجارة"[2] كما يقول السّارد/ البطل جابر السّدرة في رواية" شرق الوادي":" ولكن كوني طالبًا في قسم العلوم السياسية يدفعني إلى الاهتمام بالأحداث بالرغم مني"[3].

ويظهر التناص الذاتي أيضا في شخصيتي القصيبي المحوريتين في روايتي" العصفورية ودنسكو" فكلا البطلين بشّار الغول وروبيرتو تشاينتي مثقف يحمل درجة الدكتوراه (بروفسور)، ففي العصفورية يقدِّم بطل الرواية البروفسور نفسه أثناء حواره مع طبيبه المعالج إذ يقول للطبيب:" لهذا فأنت مجرّد دكتور أمّا أنا فبروفسور. ما هي مرتبتك العلمية؟

- أستاذ مشارك.

---

[1] زيتوني، لطيف. (2002م). معجم مصطلحات نقد الرواية. (ط1)، مكتبة لبنان، بيروت، ص64-65.

[2] الحمد، العدامة، ص85.

[3] الحمد، شرق الوادي، ص14.

- هل رأيت ؟ مشارك! أمّا أنا فبروفسور كامل. قُلْ بروفسور"[1]. في رواية" دنسكو" تنفتح الرواية بالحديث عن بطلها" ظلّ البروفسور روبيرتو تشاينتي مسترخيا على مقعده الوثير..."[2] وهذا التعالق الذاتي بين أبطال القصيبي يقودنا إلى أنّ الشخصيّة المثقفة عنده شكّلت إيقاعًا لافتًا؛ كون هذه الشخصيات تنسجم والموضوعات التي يطرحها القصيبي في رواياته فجلّها كان عبارة عن نقد للسياسات والمجتمعات، ففي روايات القصيبي" يتبدّى منظور الكاتب في جميع رواياته من خلال اختيار البطل مثقفًا وفيلسوفًا وذكرًا"[3]. كما يتجسّد التعالق بين شخوص القصيبي من خلال مكان إقامتهما، فالبروفسور بشّار الغول بطل العصفورية يقيم في العصفورية/ مستشفى الأمراض العقلية ومستر يعقوب العريان بطل رواية" حكاية حب" يقيم أيضا في مصحّةٍ نفسيّة. ولعلَّ في اختيار القصيبي للأمكنة المغلقة (العصفورية، المصحة النفسية، شقة الحريّة) ما يشي بدرجة الإحباط التي يعانيها الكاتب من العالم الخارجي، كما أنّ وجوده في هذه الأماكن تمنحه مساحةً للتعبير بحريّة أكثر. كما أنَّ استدعاء القصيبي لأبيات المتنبي بات سمةً بارزة في رواياته، ربّما لأنّ القصيبي يجد نفسه في المتنبي الذي كان ثائرًا وناقما على مجتمعه وكذلك القصيبي، لذلك فإنّ رواية (سبعة) تشبه رواية شقة الحريّة في" تصدير فصولها بأبيات من شعر المتنبي تمهيدًا لما سيأتي بعدها من أحداث، وفي الوقت نفسه تلخّص منظور الكاتب تجاه القضايا التي عرضت لها فصول الرواية"[4].

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص18

(2) القصيبي، دنسكو، ص13

(3) المرّي، البنية السّردية في الرواية السعودية، ص226

(4) المرجع نفسه، ص268

كما نجد الهروب من الحياة ظاهرة التصقت بأبطال القصيبي في رواياته، ففي رواية" أبو شلاخ البرمائي" ينتحر البطل أبو شلاخ[1]، وفي العصفورية يهرب البطل البروفسور بشّار الغول إلى عالم الجن مع فراشة ودفاية[2]، كذلك الأمر في رواية" حكاية حب" التي تنتهي بموت بطلها المستر عريان. ولعلَّ توقيع الكاتب على الموت والهروب المتكرّر يشي برغبة القصيبي في الهروب من عالمه الواقعي إلى عالمٍ آخرَ خالٍ من المتناقضات.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ ظاهرة اغتراب البطل أصبحت سمةً بارزة في الرواية السعودية، لذلك نلحظ حتميّة التعالق بين الروائيين السعوديين في اختيار أمكنة أبطالهم وثقافتهم، فنجد التناصّ الخارجي بين روايتي" ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ورواية" شقة الحرية" للقصيبي، فكلا البطلين مغترب في القاهرة، وكلاهما شاب ومثقف، والهدف واحد وهو الدراسة. وكذلك الأمر بالنسبة لأبطال الحمد إلا أنّ أبطاله كانت غربتهم على النطاق المحلي (في السعودية) وهذا ما أشرنا إليه في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة وفي رواية جروح الذاكرة، عدا رواية" ريح الجنة" التي كان أبطالها مغتربين في بلاد الغرب ولكنّ غربتهم هذه المرّة لم تكن من أجل الدراسة وإنما من أجل الانتقام وغزو أمريكا.

وتتشكَّل بنية التناص الذاتي بين روايات القصيبي" شقة الحرية، سعادة السفير، دنسكو، 7" من خلال افتتاحها بتحذيرات وتنبيهات للقارئ. ففي رواية شقة الحرية يفتتحها بقوله:" كان الكاتب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية. ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها، من صنع الخيال. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم"[3]. ويفتتح روايته سعادة السفير بقوله:" للقارئ أن يصدق أنّ في هذه الرواية الخيالية شيئا من

---

[1] انظر القصيبي، أبو شلّاخ البرمائي، ص204.

[2] انظر القصيبي، العصفورية، ص303.

[3] انظر القصيبي، شقة الحرية، مدخل الرواية، ص (د.ر).

الواقع. إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيء يسمعه من الدبلوماسيين"[1]. كما يصدِّر روايته 7 بإيضاحين:

" **أولا**- عربستانx تعني كل دولة عربية... ولا تعني أيّ دولة عربية.

ثانيا- أي وجوه شبه بين شخصيات الرواية وبين شخصيات حقيقية قد تكون مصادفة.. وقد لا تكون"[2]. أمَّا رواية دنسكو فإنَّ القصيبي يمهِّد لها بتنبيه وتوضيح واحتراس للقارئ بقوله:

" **تدور حوادث هذه القصة الخيالية في منظمة خيالية تسمى باللغة الإنجليزية**:
DEPARTMENT OF ARCHOLOGY, NATURE, SOCIOLOGY, KNOWLADGE, AND ORGANIZATION.

وتعرف باسمها المختصر: DANSKO

وتسمى باللغة العربية: إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم.

وتعرف باسمها المختصر: دنسكو"[3].

وممَّا سبق يظهر حرص الكاتب الشديد على نفي واقعيَّة الأحداث والشخصيات، ومحاولة إثبات انتسابها للعالم التخييلي. ولعلَّ القصيبي قد أراد أن يعقد" ميثاقًا أوتوبيوغرافيًّا" بينه وبين المتلقي؛ لينأى بأعماله عن شبح السيرة الذاتية الذي أصبح ملازما لها في كثيرٍ من مقالات ودراسات النقّاد والباحثين. بيد أنَّ هذا الميثاق الأوتوبيوغرافي قد جاء بوصفه ميثاقًا مضادًّا للميثاق الذي قال به" فيليب لوجون"[4] إذ إنَّ الأخير يعتبر هذا الميثاق طريقًا لإيصال القارئ إلى التأكد من خضوع النص للسيرة الذاتية لكاتبه، على العكس من الميثاق الذي عقده القصيبي مع قرَّائه والذي حاول من خلاله إبعادهم عن مجرّد التفكير في انتساب أعماله للسيرة الذاتية.

---

[1] انظر القصيبي، سعادة السفير، مدخل الرواية، (د.ر).

[2] القصيبي، غازي." رواية 7"، دار الساقي، بيروت، ط5، 2008م، ص8.

[3] القصيبي، دنسكو، ص11.

[4] لوجون، فيليب. السيرة الذاتية " الميثاق والتاريخ الأدبي" ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص12-14.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ كثرة التوضيحات والتنبيهات والاحتراسات التي تسبق النصَّ الروائيّ تقلِّل إلى حدٍّ كبير من عملية الإبداع" لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ إنّ فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقا لأسراره الداخلية وانتهاكا لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب- بصورة جزئية- على النص التوجيهي الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحتراسات"[1]. فمهما يكن عند الكاتب من مسوِّغ لهذه التنبيهات والتحذيرات إلا أنَّها بلا شك تضعف من قيمة العمل الأدبي عامة والروائيَّ على وجه الخصوص. ويعلم من يعيش واقع المجتمع السَّعودي أنَّ هذه التحذيرات والاحتراسات التي افتتح القصيبي بها أعماله كانت نتيجة تراشق سهام النقَّاد عليه وتجنيسهم لرواياته بأنها عبارة عن مجموعة من السير الذاتية لكاتبها، بيد أنَّ ما قاله النقّاد لا يسوِّغ للكاتب الردّ عليهم بتلك التحذيرات التي قد تكون على حساب النصّ الروائيّ نفسه. بالإضافة إلى أنَّنا يمكن أن نعزو هذه التحذيرات إلى خوف الكاتب من السلطة السياسية والقيود الاجتماعية على حدٍّ سواء، لا سيَّما أنَّ القصيبي والحمد وغيرهم من الروائيين السعوديين قد حققوا اختراقا نوعيًّا للموضوعات ذات الحساسية، فقد فضّوا بكارة المسكوت عنه سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الديني، وهو ثالوث محرّم ظلَّ الكتَّاب قبلهم يلمّحون إليه دون تصريح. وليس تركي الحمد عن القصيبي ببعيد، حيث انفتحت روايته" ريح الجنَّة" بتحذيرين أو بالأحرى توضيحين يفسِّران العمل ويميطان اللثام عن وجهة نظر المؤلف، يقول في الأول:

" إلى المسافرين إلى الجنة... أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون... هل تعلمون فعلا إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانبا وفكِّروا... فكِّروا فقط، إن بقي مجال للتفكير..."

---

[1] أشهبون، عبدالمالك." عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث" ، مجلة علامات، المجلد15، الجزء 58، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة1426ه-ديسمبر2005م، ص284

ويقول في الثاني مستشهدًا بمقولة الأديب الفرنسي ألبير كامو:

" من الأفضل أن يكون المرء على خطأ من دون قتل أحد، من أن يكون قاتلا على حق... ألبير كامو."

ويؤكِّد هذين التوضيحين بما جاء في الغلاف الخارجي للرواية إذ يقول:

" هذه مجرد رواية... فيها الكثير من الحقائق، وفيها الكثير من الخيال أيضاً... ولكن المهم أن فيها الكثير من السؤال، وأقل القليل من الجواب... تطابُقُ بعض الأسماء والوقائع والمواقع قد يعني كل شيء، وقد لا يعني أي شيء، بقدر ما يعني تمازج الحقيقة والخيال... والهدف؟ أن نعرف لماذا يموت الشباب... بل لماذا ينتحرون وهم سعداء... لماذا يبحثون عن السعادة في الموت وبين القبور؟ سؤال يحتاج إلى أن نُنَقِب في تلافيف المخ... فالعلة تكمن هناك... في الرأس... فعندما يفسد الرأس، فكل شيء فاسد... "

إنَّ في مثل هذه التوضيحات والاحتراسات، التي تعمَّد هؤلاء الروائيون افتتاح أعمالهم بها، دكتاتوريةٌ أدبيَّة؛ حيث يقوم المؤلِّف بفرض رأيه ووجهة نظره على المتلقي منذ العتبة الأولى في النصّ، متجاهلين أنَّ قيمة العمل تكمن في انفتاحه على قراءات متعددة، وتأويلات متباينة، وأنَّ مهمة المؤلِّف هي الكتابة، ومن ثمّ يُترك للقارئ حرية القراءة والتأويل وفق ما يراه مناسبًا. إذا كان البنيويون قد قالوا بـــــ (موت المؤلف) فإنَّ الحمد والقصيبي قد جعلا من نفسيهما كاتبين وقارئين في نفس الوقت، فقد أوجدوا نظريَّة مضادَّةً وهي (إحياء المؤلِّف) أي إحياء أنفسهم من خلال فرض وجهات نظرهم على القرَّاء منتهجين بذلك نهج الديكتاتورية الأدبية التي بدت ملامحها من خلال كثرة استخدام الراوي كلي العلم في أغلب أعمالهم.

3.3 الإيقاع:

إنَّ المقصود من الإيقاع في العمل الروائي هو التكرار الذي يأخذ أشكالا عديدةً جدًا على وفق العمل الروائي نفسه، فقد يكون الإيقاع لفظيا بتكرار كلمات أو جمل بعينها، وقد يكون تكرارًا للمعاني والمفاهيم كأن يكون الإيقاع،مثلا،

مأساوياً أو حضارياً أو قيميًّا، وقد يكون إيقاعا جغرافيًا بمعنى الأمكنة؛ بالتركيز على التضاريس والمناخات..إلخ. وقد أشار غير باحثٍ إلى هذه المسألة وناقشها باستفاضة نشير إليهم بقدر ما يفيدنا في مسألة الإيقاع الوارد في الاستهلال السَّردي في الروايات المدروسة. ومن هؤلاء الباحثين"فورستر" الذي أشار إلى وجود التشابه بين الإيقاع الروائي والإيقاع الموسيقي[1]، كما عرّف الإيقاع بأنّه" كائن حي يتخذ صيغا معينة"[2].

إنَّ تكرار الكلمات أو الجمل أو المعاني والمفاهيم أو الشخصيات أو الأمكنة تتناغم فيما بينها لتقدِّم معاني الرواية وتعمل على تعريف المتلقي بالهدف الرئيس إذ إنَّ " تكرار موضوع رئيسي معين- شخصية، جملة أو تعبير، صورة- يؤلف طريقة في التكوين غنية بالإمكانات، سواء استُخدم هذا الموضوع في مشهد، أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر. ويمكن استخدام التكرار لمجرد تمييز شخصية ما عن طريق الإشارة إلى عادة مضحكة لديها، أو هوس، أو حضور شيء مألوف، فهو يمنح هذه الشخصية بروزا مميزا ويجعل بالإمكان التعرف إليها حالا، كما يسهم أحيانا في إدخالها في نطاق الميثولوجيا الشعبية"[3].

إنَّ الراوي ومن ورائه الروائي يوظفان التكرار بما يحمله من أبعاد دلالية وجمالية؛ لخدمة النص الروائي وتأطيره، فهو النقطة التي ينطلق منها السارد، ويتكئ عليها في سرده للاحق من الأحداث.

وفي الرواية السعودية لاسيّما في استهلالاتها نلحظ هيمنة التكرار؛ إذ لا يكاد يخلو استهلال من استهلالات الروايات المدروسة من تكرار، سواء أكان ذلك على مستوى القيم والمعاني أم على مستوى السلوك وردود الأفعال، وقد يأتي

---

[1] فورستر، إ. م. أركان الرواية، ت: موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط2 ،1994م، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص121.

[3] بورنوف و اوئيليه، عالم الرواية، ص57.

الإيقاع على شكل تكرار المفردة أو الجمل أو الشخصية أو الأمكنة، بيد أنَّ الإيقاع، في النهاية، لا يمكن حصره؛ إذ إنَّه يختلف من عمل روائي إلى آخر.

1.3.3 إيقاع المفردة:

نجد التكرار عند الحمد في روايته"شرق الوادي" عندما كرر لفظة" الحقيقة"، فقد وردت في قوله:"... وربما وهم البحث عن الحقيقة، وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون.... فعدمي ملقى بين الوهم والحقيقة..."[1]، ونجدها تتكرر في قوله:.... هذا الوهم الحقيقي، والحقيقة الوهمية...."[2] وتكرار المفردتين يحمل دلالة الضياع وهُلاميَّة الأحداث والقيم. فثمة التصاق بين الحقيقة والوهم؛ ممَّا يؤشِّر إلى أنَّ ما سيأتي من أحداث لا يخضع إلى منطق ثابت يمكن الركون إليه، وأنَّ الظروف متغيّرة، وأنَّ السَّرد يرفض المطلقات على الرغم من بحث الإنسان عن أرض صلبة يقف عليها وعن حقيقةٍ ما يسعى إليها؛ ومن هنا يربط السَّرد بين اليقين بالحقيقة، ويجعل الوهم والحيرة نظيرين لهما.

إنَّ التوقيع على هذه المفردات يشير إلى حالة من التردُّد والاضطراب؛ ممَّا أوقعه في الحيرة وصعوبة الانتهاء إلى يقين يبعث في نفسه الاطمئنان. وهذا الإيقاع يقدِّم وظيفة تمهيدية للبناء الروائي كاملا؛ إذ إنَّ المبنى الحكائي في تطوّره يلامس مسألة الاستقرار والبحث عن حقيقة الأشياء والوجود، وبالتالي الانتهاء إلى يقين عمَّا يبحث. وهذا ما لمسناه في تلك الرواية التي قامت في الأصل على رحلة بحث أسطورية عن رجل أسطوري يدعى" سميح الذاهل" الذي لم يفلح البطل في العثور عليه بعد كثير من الرحلات والبحث.

كما أنَّ تكرار هذه اللفظة يشير إلى أهمية الحقيقة في حياة الإنسان، فلما أراد أن يثبت الراوي هذه الأهمية للحقيقة، وأنها منارته التي يستضيء بها من أجل الحياة كرر اللفظة في السياق النصي للاستهلال الروائي.

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص10.

وفي نفس السياق نجد الحمد يكرر لفظة"اليقين":...فتنقلب الحيرة إلى يقين، ولو كان يقينا زائفا، المهم أن يكون يقينا، ففي اليقين لا فرق بين الزائف والأصيل...."[1]، ويبدو من خلال التكرار أن اليقين يرتبط ارتباطا وثيقا بالحقيقة من وجهة نظر الراوي، وكأنه أراد أن يثبت أن راحة الإنسان تأتي من خلال وجود الحقيقة في حياته، ويقينه بمكونات تلك الحقيقة.

ومن الإيقاعات اللفظية أيضا، تكرار بعض المفردات (عروس- عريس- عرس) في استهلال رواية" الكراديب" للحمد أثناء حديثه عن شخصيته المحورية إذ يقول: " هاهم في جدة... عروس المدن، ومدينة الكرنفال الدائم، وهو مزفوف إليها في عرس تقليدي لا إرادة له فيه، ويشعر بالرعب من مجرد التفكير في لياليه. افتر ثغره عن ابتسامة واهنة وهو يفكر ساخرًا.. من تكون العروس ومن يكون العريس في هذا العرس؟.. لقد اختلطت الأمور، فما عاد عريس ولا عروس... وأخذت السيارة تخترق شارع المطار، في طريقها إلى مكان عرس يعرفه كل من في السيارة إلا العريس صاحب الشأن. لقد كان هشام أشبه بعريس يزف إلى عروس مجهولة... المهم { ألّا }[2] أزف لعروس لا تعرفني ولا أعرفها، في حفلة عرس عابثة"[3]. يتضح من خلال هذا التكرار للمفردات" عروس، عريس، عرس" أنَّ هذا التكرار يفيد التوكيد ويحمل معاني الحزن والإحباط والشعور بالكره الشديد للآخر" السجّان"، فإنَّ لفظة العرس، كما هو معروف، تحيل على معنى الفرح والطرب والسعادة واللقاء بالأحبة، ولكنها في هذا السياق جاءت مخالفة لدلالتها الأصلية؛ لتنتقل من المعنى الإيجابي إلى المعنى السلبي، فالبطل" هشام العابر" قد تم اعتقاله وتسفيره إلى جدة حيث سجن الكراديب، وهو لا يدري ما مصيره الذي سوف يؤول إليه، فالعرس الذي كان من المفترض أن يكون معلوما وواضحا وباختيار من الشخص، أصبح حزنا وفراقا وإكراها، ولعلَّ في

---

(1) الحمد، شرق الوادي، ص8.

(2) وردت في النص الأصلي (أن لا).

(3) الحمد، الكراديب، ص7-10.

هذا التكرار لتلك المفردات ما يشي بالحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها البطل ما جعلته يوظف المفردات في غير مكانها، فقد أصبح لا يعي شيئا من هول الصدمة والخوف الذي يعتريه من المجهول، كما أنَّ في تكرار هذه الألفاظ ما قد يبعث الأمل في نفس البطل؛ لذلك طفق يردد" العرس- العريس – العروس".

كما نجد التكرار اللفظي عند القصيبي في روايته" العصفورية" بارزا منذ الوهلة الأولى:

" شفيق ! شفيق ! تعال هنا فورا.

{ اطلب} لي فورا فخامة الرئيس كميل شمعون.

- كميل شمعون أعطاك عمره.
- مات؟! لا حول ولا قوة إلا بالله! { اطلب} لي فورا دولة الرئيس سامي الصلح.

وسامي الصلح أعطاك عمره

إنَّ تكرار اسم " شفيق" المُمرِّض الذي يعمل في المصحة النفسية" العصفورية" من لدن المريض البروفسور/ بشار الغول؛ يشي بالحالة النفسية التي يعيشها البروفسور، وأنَّ هذا الممرِّض لا يأتي مباشرة، ولا يأبه بالمرضى، ولا يستجيب لهم إلا بعد الإلحاح ومعاودة النداء، بخلاف ما يدل عليه اسمه الذي يحيل إلى الشفقة والرحمة. كما أنَّ تكرار النداء من البروفسور يومئ إلى العجلة التي باتت سمة واضحة فيه، وأنه يريد أن يلتقي بمن يريدهم بسرعة، كما أنَّ تكرار الفعل" اطلب" لم يأتِ اعتباطا أو عبثا وإنما تكرَّر للدلالة على أنَّ هذا البروفسور يحظى بمنزلة اجتماعية كبيرة؛ فهو يطلب من الممرض أن يتصل بشخصيات هي في الواقع شخصيات سياسية مشهورة ومعروفة؛ وفي هذا تمهيد من الكاتب لشخصيته المحورية/ البروفسور، تلك الشخصية التي كانت لها صولات وجولات ومعرفة بالرموز السياسية الكبيرة؛ لذلك نلحظ أنَّ البروفسور أثناء حواره مع الطبيب المعالج يكرر كثيرا جملة" كان من أعز أصدقائي" وذلك عند ورود أي شخصية سياسية أو أدبية أو اجتماعية بارزة؛ فقد جاء في الحوار الدائر بين الطبيب المعالج/ سمير ثابت والبروفسور/ بشار الغول:

- " لشو مهتم بكميل شمعون؟
- لشو؟ كان صديقي. من أعزّ أصدقائي.
- وأين سامي بك الصلح الآن؟
- مات من فترة طويلة. كان صاحبك كمان؟
- أووه! من أعزّ أصدقائي.

كان العقاد رجلا عظيما، ياحكيم. ولكنه كان مغرورا جدا. هل أخبرتك أنّه كان صديقا عزيزا لي؟

- لا
- أووه! كنا صديقين حميمين."[1]. لذلك فإنَّ ادّعاء كل هذه الصداقات والعلاقات مع الشخصيات السياسية والأدبية والاجتماعية يعطي للبروفسور مساحة واسعة للنقد والتهكم وهو ما قامت عليه هذه الرواية، بالإضافة إلى أنَّ ادِّعاء هذه العلاقات والمقابلات التي ألبسها الكاتب لشخصيته المحورية توهم المتلقي بالواقعية والوثوق بآراء البطل؛ مما يجعل المتلقي يصدِّق كل ما تقوله هذه الشخصية/ البروفسور، لاسيَّما أنَّ المجال هنا هو مجال نقدٍ سياسي وأدبي واجتماعي يمارسه الكاتب بتهكم وسخرية لاذعة.

كما أنَّ في تكرار جملة" أعطاك عمره" أيضا دلالة واضحة على أنَّ هذا البروفسور يتحدث عن ماضٍ قد رحل بخيره وشره، وأنَّ كل الشخصيات السياسية المرموقة التي يسأل عنها هي الآن في عالم الأموات، إلا هو قد بقي ليسرد لنا المعاناة وما كان يحدث خلف الكواليس، في عالم السياسة، من فساد ومؤامرات.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ وضع هذا الإيقاع التركيبي السابق، من الباحث، في هذا السياق الذي يعني بإيقاع المفردة يبرِّره ورود ذلك التركيب في مقطعٍ يحوي إيقاعًا مفردًا؛ ولعلَّ في الفصل بينهما ما يخلّ بالفكرة التي يودّ الباحث إيصالها.

ونلحظ أيضا تكرار ضمير المتكلم" أنا" متبوعا بفعل النفي" لست" في استهلال هذه الرواية، فقد جاء على لسان البروفسور" يادكتور، أنا لست مريضا؛

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص12-13، 21.

أنا ضيف. وثانيا، لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنسانا عاديا"[1]. إنَّ تكرار ضمير المتكلم" أنا" جاء تأكيدا على الحضور والفاعلية، فالبروفسور يمتلك القدرة على القيام بما يريد أن يقوم به، لاسيَّما وأنه جعل من المرض قناعا يتوارى به؛ ليمرِّر ما يريده من نقد للسياسة والمجتمع. كما أنَّ تكرار ضمير المتكلم يوحي بطغيان الأنا وتضخمها لدى البروفسور وأنَّه الواثق من نفسه، القادر على أن يجبر المتلقي على قبول ما يريد، فهو المثقف ذو التجارب والخبرات بالإضافة إلى أنه ليس مريضا بل إنسانا عاديا، ولذلك نراه أتبع ضمير المتكلم بفعل النفي" لستُ" وكرَّره لأهمية الموقف والتأكيد على أنه إنسان معافى، فالمنطق يقول إنَّ من يقطن المصحات لا بد أن يكون مريضا؛ فلذلك جاء التكرار بالنفي دليلا على أنَّ البروفسور يتمتع بصحة جيدة وأنّه إنَّما جاء بوصفه" ضيفا" كما يقول.

كما أنَّ ظاهرة الرشوة تشكِّل إيقاعا متحرِّكًا ليس لأنها ذُكرت في مواضيع عديدة فحسب، وإنما لدورها في سياق العمل الروائي بقطع النظر عن كونها تمثِّل حدثا رئيسا تقوم عليه مفاصل الرواية. فقد تكررت لفظة" الرشوة" في الاستهلال السردي لروايتين من روايات القصيبي وهما" العصفورية وشقة الحرية". فقد جاء على لسان بطل شقة الحرية" فؤاد" عندما كان مسافرا من البحرين إلى القاهرة " تصوَّر، وأنت ذاهب إلى القاهرة لدراسة القانون، أنَّك ستبدأ حياتك هناك برشوة يعاقب عليها القانون..... هل تعرف عقوبة الرشوة..... يؤكد أصحابه المخضرمون الذين مروا بمطار القاهرة أنه لا خروج إلا بدفع. والدفع رشوة. والرشوة جريمة. صحيح أنه لم يسمع أحد ألقي عليه القبض في مطار القاهرة بتهمة الرشوة. ولكن من يدري ؟"[2]. وجاء على لسان بطل العصفورية البروفسور أثناء حديثه مع طبيبه المعالج: " الرشاوي! الرشاوي، يادكتور قتلتني"[3]. فقد جاء

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص11.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص18.

(3) القصيبي، العصفورية، ص15.

التكرار تأكيدا على خطورة هذه الظاهرة التي تفشت في المجتمعات العربية، وهذا التكرار بدوره يتناسب مع المعنى العام للروايتين، فرواية شقة الحرية مبنية منذ البداية وحتى النهاية على إيقاع النضال والقومية العربية فكيف يكون نضالا وتحريرا وحضارة إذا لم يتخلَّص المجتمع من بعض الآفات والفساد المالي والإداري وعلى رأسها الرشوة؟!. كما أنَّ رواية العصفورية تقوم منذ البداية وحتى النهاية على إيقاع النقد للمجتمع العربي بما فيه من فساد وتخلف وكبت للحريات، ولاشك أنَّ الرشوة من تلك القضايا الاجتماعية التي عانى منها المجتمع العربي. لذلك فإنَّ تكرارها على صعيد رواية واحدة ومن ثم على صعيد روايتين يحمل دلالة الضياع والفساد وهلامية القيم.

كما نجد القصيبي يردد لفظة العجوز غير مرة في استهلاله لرواية " سعادة السفير" ويرد تكرار اللفظة من خلال إيراده في جمل مختلفة لتحمل معاني متعددة من خلال ورودها في النص، فيبدأ بذكرها في قوله:"ترفع العجوز السوداء، في المكتب الصغير الذي يواجه المدخل...."[1]، فينعت الراوي العجوز بنعت السوداء، وتبدو دلالة ذلك عائدة إلى بيان العرق، فهي تعود في أصلها إلى القارة السوداء"إفريقيا"، إضافة إلى أنّ التصاق هذا اللون ببني البشر يدلّ على الاحتقار، وهذا يرتبط بوصف المكتب الصغير، فالمكان والإنسان غير مرغوب بهما.

وتُكرَّر لفظة العجوز في قوله:" تفحص العجوز ورقة أمامها" ثم في قوله:...حتى خرجت العجوز من مكتبها.... ثم في قوله: في يد هذه العجوز الخرفة...[2]. ثم نجده يكررها في قوله:"... التي تكل استقبال الضيوف إلى عجوز شبه أمية...."[3].

يتضح من خلال هذا التكرار للفظة العجوز، التي تعدد ورودها في غير جملة وموضع، أنَّ التكرار يفيد التوكيد ويحمل معاني الاستعلاء والشعور بالفوقيَّة

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص12.

تجاه الآخر ويُعدّ من الإيقاعات اللغوية ويبدو أنَّ هدف التكرار واحد مع اختلاف الصفات التي خلعها القصيبي على تلك العجوز (السوداء، والخرفة، وشبه أمية)، هذه النعوت ترمي إلى انزعاج الراوي من تلك العجوز، وأنها شخص غير مرضيٍّ عنه، وأنَّ وضعها في هذا المكان (استقبال الضيوف) يدل على عدم الاكتراث بالضيوف أنفسهم؛ وهذا يشي باتخاذ موقف سلبي تجاهها ينصرف إلى الدولة التي تنتمي إليها على الرغم من الحاجة الملحَّة لهذه الدولة.

إنَّ التكرار غالبا ما يعبر عن مكنونات نفسية لدى كتاب الرواية، فتكرار لفظة معينة في النص الروائي تشي بكراهية المكان أو حبه، أو تحمل دلالة أرادها الكاتب من هذا التكرار، فانظر مثلاً إلى تكرار لفظة كالعادة ومشتقاتها عند القصيبي:.... الوزير جالس كالعادة، خلف الطاولة....، كالعادة،..... يقف أمامه، كالعادة، وفي يده الملف المعتاد،.... نشاطها المعتاد، واللوحة البحرية المعتادة،.... إلى الركن المعتاد،.....، والصحن المعتاد الذي تسكنه قطع البسكويت الثلاث المعتادة"[1]، من خلال هذا النص الذي تتكرر فيه لفظتا العادة ومعتاد، نجد أنَّ هذا التكرار يدل على ثبات المكان مع تغير الزمن، فالمكان هو المكان بكل تفاصيله لا تغيير عليه، مع أن الزمن يتصاعد ويتغير، والروتين القاتل دليل آخر على تكرار اللفظة، وكراهية المكان تستوحى من خلال هذه اللفظة المكررة، ويضاف إلى ذلك ثبات القيم والعادات والتقاليد؛ ممَّا يتناقض إلى حد كبير مع طبيعة الحياة المتغيِّرة!!.

ونجد التكرار أيضا عند القصيبي في روايته" دنسكو" عندما كرَّر لفظة" الإدارة"، فقد وردت على لسان بطله البروفسور روبيرتو تشيانتي في قوله:

" لماذا يريدون أن يأخذوا منه هذه الإدارة التي أعطاها 10 سنوات هي أغلى سنوات حياته؟ الإدارة التي أعادها إلى الحياة بعد أن كادت تموت ؟ الإدارة التي وضعها من جديد على الخارطة؟........ روبيرتو! كيف تترك المجال لقزم

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص15.

هدفه تحطيم هذه الإدارة؟"[1]، وهذه الكلمة" الإدارة" تقفز أمامنا في معظم فصول الرواية؛ إذ نراها تتكرر في استهلال الرواية وتمتد إلى نهايتها، ولا شك أنَّ لتكرارها معنًى لدى الكاتب؛ فهذه الإدارة هى الحادثة الرئيسة التي قامت عليها مفاصل الرواية، وهي المكان الذي تربّع عليه البطل، وهي المكان الذي حزن حزنا شديدا لقرب رحيله عنه، وهي المكان الذي أقيمت من أجله الخطط والمؤامرات من أجل بقاء البطل فيه. لذلك فإنَّ تكرار الكاتب لهذه اللفظة يشي بالحالة المأساوية المتكررة عند بطله/ المدير التنفيذي لدنسكو؛ لذلك فإننا نلحظ تجزُّع البطل وانتقاده وسخريته حتى من بعض المصطلحات التي قد تودي به إلى فقدان إدارته وذلك في تكراره لعبارة" الدماء الجديدة" التي بدا واضحا فيها مقدار ما يعانيه من حزن وتشبّث في الإدارة، فقد جاء على لسانه" الدماء الجديدة. الدماء الجديدة هذه الأيام لا تحمل سوى فيروس الإيدز"[2] فتكراره لهذه العبارة يوحي بالرفض لهذه الدماء؛ لأنها هي التي سوف تسلب الإدارة منه.

كما نجد تكرار لفظة" البقرة" على لسان إحدى شخصيات القصيبي في روايته (7)، وهو الشاعر كنعان فلفل:" البقرة! هذه البقرة السمينة غير الحلوب. كيف يمكن لشاعر أن يعيش مع بقرة؟ شاعر حساس مرهف المشاعر مثلي. تبلور غضبي المتزايد على زوجتي/ البقرة ليصبح قصيدة. كتبتها، أمامها، في المطبخ هذا الصباح وهي تثرثر كعادتها. يخطر ببالها أني أكتب قصيدة عنها. ولو خطر ببالها أن تقترب وتنظر لما فهمت شيئا. منذ متى يفهم البقر الشعر؟ قال شاعر محنّط، لا أذكر اسمه، شيئا عن البقر والشعر. يبدو أنه كان، بدوره، متزوجا بقرة. مثل ت. اس. إليوت الذي تزوج بقرة سرعان ماجُنَّت. جنون البقر! هل توجد بقرة غير مجنونة؟"[3]. يتضح من خلال هذا التكرار للفظة" البقرة" أنَّ هذا التكرار يفيد التوكيد ويحمل معاني الاستعلاء والازدراء والشعور بالفوقيَّة تجاه الآخر/ الزوجة،

---

(1) القصيبي، دنسكو، ص13-16.

(2) المصدر نفسه، ص18.

(3) القصيبي، " رواية 7"، ص19.

والأنثى بشكل عام، كما أنَّ هذا التكرار الوارد في الاستهلال يكشف للمتلقي من أول وهلة تفاهة هذا الشاعر وسذاجته وكذبه وتلفيقه، فهو واحد من الشخصيات السبعة التي أقامت معهم الإعلاميَّة" جلنار" لقاءات صحفيَّة، فكان حديثهم عن أنفسهم أمام الناس ناصع البياض بخلاف أخلاقهم الحقيقية؛ لذا فإنّ جلنار قررت أن تلتقي معهم في جزيرة نائية وتجعل واحدًا منهم فقط مرشحا للفوز بها؛ هو صاحب الأسبوع الأكثر إثارة وتعرية وصدقًا، حينئذٍ قادت الشهوة هؤلاء الرجال إلى استرجاع كل فساد وكذب وتزوير فعلوه في أسبوع واحد فقط. ويقدِّم القصيبي روايته على لسان تلك الإعلامية قائلا:

" أنا ورجالي السبعة." في ميدوسا" الجزيرة الصغيرة الجميلة. مع نجوم برنامجي" عيون العالم عليك". مع صفوة الأمة العربستانية. رجالي الذين يشتهونني بعنف. الذين لم يوافقوا على المجيء إلى الجزيرة إلا طمعا في جسدي. قلت لهم، بصراحة، إنني لا أستطيع أن أكون امرأة مشاعًا. لا بد أن أختار واحدًا منهم، واحدًا فقط. ولا بدّ أن يكون الأكثر إثارة. ولكي أستطيع أن أختار هذا الرجل لا بدّ أن يحدثني كل منهم عن أكثر الأسابيع إثارة في حياته. وسأستمع. وفي الليلة الأخيرة سأتخذ القرار. وكان لا بدّ أن يبدأ الشاعر"[1]؛ لذا فإنَّ تكرار لفظة" بقرة" يشي بالسخرية والتهكم وهو ما انبنت عليه الرواية من بدايتها إلى نهايتها. فضلا عن أنها تكشف سطحية هذا الشاعر الذي تكشف الأحداث اللاحقة كذبه، وسرقاته الشعرية، وبيعه للشعر على أبناء الأغنياء، وشهرته الكاذبة.

3.3.3 الإيقاعات المركبة:

ففي رواية ريح الجنة يعتمد الروائي على لازمة مسجوعة فيكرر مثلا عبارة التكبير عند المسلمين في رواية ريح الجنة:" الله أكبر.... الله أكبر"[(2)]، فتتكرر هذه العبارة في ثنايا الاستهلال الروائي، ويبدو أنّ هذا التكرار ناتج عن

---

(1) القصيبي، " رواية 7"، ص13

(2) الحمد، ريح الجنة، ص12

الشحنة الصوتية الإيقاعية للعبارة، إضافة إلى توظيف ما تحمله من دلالات دينية، فتستظهر هذه العبارة الروح الجهادية نظرا لتكرار المسلمين السابقين لها في معاركهم وأثناء قتالهم للكفار، إلى جانب ثرائها الصوتي. بيد أنَّ الحمد انزاح عن المعنى الأصلي الإيجابي لهذه العبارة" الله أكبر" ليعبِّر عن حالة سلبية قام بها هؤلاء الشباب الذين تتحدث عنهم الرواية؛ الشباب الذين قاموا بأحداث الحادي عشر من سبتمبر، فمن ينعم النظر في أحداث هذه الرواية لاسيما ما ورد في استهلالها يلحظ أنَّ الحمد يدين هذا العمل؛ لذلك فقد قام بتكرار بعض الجمل ومنها جملة" الله أكبر.. الله أكبر" ليرسم للمتلقي التصوّر الخاطئ لدى هؤلاء الشباب، وأنهم وإن كانوا يرددون عبارات الجهاد والتكبير والتهليل؛ إلا أنهم مخطئون ولم يسلكوا الطريق الصحيح في فهم النصوص والعبارات الدينية، ولم يتمكنوا من إنزال تلك النصوص على أرض الواقع إنزالا صحيحا، لذلك فإنَّ ثمة عباراتٍ وأحداثا وردت في الاستهلال تبرهن على إدانة الحمد لهؤلاء الشباب وذلك من خلال إلقائه لبعض الشُبه والمتناقضات. ولعلَّ في هذا الاقتباس ما يساند الفكرة: (وقبل أن يطفئ قائد الطائرة إشارة ربط الأحزمة، نهض شخصان واتجها إلى قمرة القيادة، وقبل أن يصلا إليها حاولت المضيفتان المكلفتان بخدمة الدرجة الأولى إعادتهما إلى مقعديهما، فإشارة فكّ الأحزمة لم تطفأ بعد، وبحركة سريعة، أخرج الشابان شفرات حادة، وأمسكا بالمضيفتين، فجز أحدهما عنقها وهو يكبِّر ويأخذ خاتما ذهبيا كانت تضعه في خنصر يدها اليسرى، في ما أمسك الآخر المضيفة الثانية واتجه بها إلى القمرة، وقد وضع شفرته على عنقها بيده اليمنى، { فيما} [1] كانت اليد الأخرى تمسك بها من شعرها، والمضيفة قد شلَّها الرعب... ولم يلبث الشاب الثاني أن تبع صاحبه إلى القمرة، وهو شاهر شفرته، وأمسك بالقبطان من شعره وشفرته على عنقه، وطلب من مساعده التنحي عن عجلة القيادة. وما هي إلا ثوان إلا وكان شابان آخران قد دخلا قمرة القيادة، واحتلا

---

[1] وردت في النص الأصلي (في ما).

المقعدين، {فيما}[1] قام الشابان الأولان بتقييد القبطان ومساعده، ثم عادا أدراجهما إلى حيث الركاب. وماهي إلا لحظات، حتى فوجئ الركاب بصيحات حادة متتالية تنادي:" الله أكبر...الله أكبر...،...وبعد قليل جاء صوت القبطان الجديد للطائرة وهو يعلن بلكنة أجنبية واضحة أن قبطان الطائرة قد تغيَّر، وأنَّ كل شيء سيكون على مايرام إذا التزم الجميع الهدوء، ولم يقدموا على أي عمل يندمون عليه، فلديهم مطالب يريدون تحقيقها، وهم عائدون الآن إلى المطار، ولن يمس الركاب أي أذى، ثم دوت صيحة" الله أكبر" مرة أخرى في أرجاء الطائرة"[2]. إذن فقد صورَّ الحمد المختطفين بمنتهى الوحشية، شفرات حادة وقتل للأبرياء، لاسيَّما النساء، وجزٍّ للأعناق، وهذا – بحسب السياق ووجهة نظر الكاتب – مخالف لمقولة: الله أكبر" التي استعملها المسلمون في حروبهم مع الكفار؛ إذ كانوا يتجنَّبون قتل النساء والأطفال والشيوخ الكبار على العكس مما فعله هؤلاء الشباب الذين قتلوا النساء والأبرياء العزّل من وجهة نظر النص الروائي. كما أنَّ قتل أحد المنفذين للعجوز التي كانت في الطائرة يشي أيضا بإدانة الحمد لهؤلاء الشباب" نهض محمد دون اكتراث بنظرات عبدالعزيز المستغربة، واندفع إلى مؤخرة الطائرة، وهناك رآها... تلك العجوز المتصابية، التي كانت ترتعد فرقا، في ما وجهها قد تحوَّل إلى ليمونة صفراء معصورة بعد أن فارقها الدم. انطلق إليها على عجل، وجذبها من شعرها، وقبل أن تنهض عن المقعد، كانت شفرته قد اجتزت عنقها وهو يصيح بصوت كالزئير:" الله أكبر... الله أكبر... وألقى برأسها بين المسافرين الذين ماتوا قبل أن يموتوا""[3]، فبالإضافة إلى الإدانة الواضحة من الكاتب لقتل هذه العجوز فإنَّه يومئ بأنَّ ذلك القتل خطأ ولم يكن لوجه الله تعالى وإنما كان لأهداف وأحقادٍ شخصية، لاسيَّما أنَّ المنفِّذ قد ترك الفتاة الجميلة الأخرى ولم يفعل لها شيئا" وقبل أن يعود أدراجه، حانت منه التفاتة، فتلاقت عيناه بعيني فتاة المطار، التي كانت تبكي وهي ملمومة على نفسها، وإلى جانبها ذاك الكتاب الإباحي. فكَّر برهة في نحرها هي الأخرى،

---

[1] وردت في النص الأصلي (في ما).

[2] الحمد، ريح الجنة، ص11-13.

[3] المصدر نفسه، ص14.

ولكنه استدار وعاد بسرعة إلى القمرة، وشيء من الشك ينخر صدره... هل كان نحره لتلك الحيزبون من أجل الله وفي سبيله، أم هو انتقام شخصي؟"[1]، وورود مثل هذه الأحداث يشي بأنَّ الكاتب يريد أن يقول: إنَّ هؤلاء المنفذين غلبت عليهم اجتهاداتهم الفردية وأنهم مخطئون، وأنَّ استخدامهم للتكبير والتهليل قد أُنزل في غير موضعه الصحيح. كما أنَّ" محمدًا" الذي قام بقتل تلك العجوز كانت له قصة حب، عن طريق الإنترنت، مع فتاة استرالية أسلمت، فقام الحمد بختم روايته في مقطع يبيّن مدى امتعاض تلك الفتاة، وأنها غير مصدِّقة أنَّ محمدا الذي عرفته بالطيبة وحسن الخلق يمكن أن يقوم بهذا العمل الخاطئ؛ لا سيَّما أنها قد قرأت الحادثة في الصحافة فطفقت تشرب الخمر الذي لم تشربه من قبل، وانتهت الرواية بآخر كلمتين" الدمار... الدمار" ما يشي بأنَّ الكاتب يدين هذا العمل، وأنَّ مثل هؤلاء الشباب قد شوهوا معالم الإسلام، ولعلَّ في استشهاد الحمد في بداية روايته لمقولة" ألبير كامو": من الأفضل أن يكون المرء على خطأ من دون قتل أحد، من أن يكون قاتلا على حق..."؛ مايؤكد هذا الرأي.

ونجد التكرار أيضا عند القصيبي في رواية العصفورية؛ إذ تعمَّد تكرار جملة" عقدة الخواجة" التي وردت في غير موضع في الرواية، فقد وردت في قوله:" الخديوي إسماعيل، ياحكيم، كانت عنده عقدة خواجة... اسمه رفاعة رافع الطهطاوي.. اسم مشتق من الرفعة والطهطهة. كان شيخا. وكان إمام أول بعثة دراسية مصرية أرسلت إلى باريس. ومع ذلك أصابته عقدة الخواجة...... عقدة الخواجة لا يكاد يسلم منها إنسان"[2] وتكرار هذا التركيب يرمي به الكاتب إلى تسليط الضوء على قضية تؤرِّق باله وتشغل تفكيره، وهي قضية الهوس بالآخر/ الغرب، التي باتت سمة بارزة في رجالات الأمة العربيَّة، لاسيَّما السياسيون والمثقفون والأدباء. لذلك نجد القصيبي قد كررها في غير موضع على لسان شخصيته الرئيسة؛ دلالة على أنَّ تكرار هذه الجملة يقابله تكرّر لهذه الصفة في

---

[1] الحمد، ريح الجنة، ص14

[2] القصيبي، العصفورية، ص17-20

كثير من الناس، وأنَّ هذه العقدة انتشرت وعظُم أمرها فكان حريٌّ بالكاتب أن ينشرها على صفحات روايته تنبيها وتأكيدا على خطورتها، بيد أنَّه في الوقت نفسه لا يعني المثاقفة والاستفادة من الآخر/ الغرب، وإنّما يحذِر من عقدة الخواجة التي بمعنى الاستلاب وهذا ما تمخض عنه السياق الروائي عندما أشار الكاتب إلى معنى الاستلاب" الاستلاب، يا نطاسي، معناه أن يستلب الغرب روحك فتصبح دمية سليبة الإرادة"[1] لذلك نراه قد انتقد الذين يريدون نقل الحضارة الغربية، بدقِّها وجلِّها، إلى البلاد العربية، مركِّزا على الشخصيات الفاعلة في المجتمع والتي يؤخذ منها ويعوَّل عليها، أمثال السياسيين والأدباء والمثقفين، لاسيَّما أنَّ الآخر المتمثل في الغرب لا ينظر إلى الأنا المتمثلة في الشرق إلَّا نظرة الاحتقار والازدراء وسلب الهوية والإرادة، وهذا ما وقَّع عليه القصيبي في روايته" شقة الحرية" أثناء الحوار الذي قام بين الطلاب البحرينيين ومدرِّسهم الغربي:

"انظر! مستر هيدلي! صورة موقَّعة من جمال عبدالناصر لقيتها اليوم. ألا تريد أن تراها؟

كلَّا! كلَّا! أعرف شكله ولست حريصا على النظر إلى صورته"[2] إذ تكررت لفظة" كلَّا" من المدرس الأجنبي التي توحي بدورها إلى حالة من التأفف والتضجَّر بمجرد السماع بالزعيم العربي جمال عبد الناصر الذي يمثل بدوره"الأنا". بيد أنَّ تكرار القصيبي للمفردات والتراكيب التي تمثل صراعًا بين الأنا والآخر، وحنقه على الآخر، وانتقاده لمن أصيبوا بعقدة الخواجة لم يمنعه من اعتبار الآخر صديقا للأنا، وأنَّ الأنا المتمثل في العرب في حاجة ماسَّةٍ إلى الآخر على الرغم من الازدراء والاحتقار، فهاهو بطل القصيبي في رواية" سعادة السفير" يوسف الفلكي سفير الكوت/ الكويت في بلاد النهروان/ العراق يستنجد بالآخر/ أمريكا؛ للقضاء على همَّام بو سنين/ صدَّام حسين ولكن دون جدوى، فقد جاء على لسان السفير الكوتي مخاطبا وزير الدولة البريطاني" أصدقاؤنا

---

[1] القصيبي، العصفورية، ص56

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص20

الأمريكيون سيدفعونني إلى الجنون..... وماذا فعل أصدقاؤنا الأمريكيون ؟ تجاهلوا دورهم في الخطة... هذه المرة لن يتوقع أحد تدخلا من الأصدقاء في واشنطن" فنلحظ في المقطع السابق تكرار لفظة" أصدقاء" التي تحمل دلالة الذل والهوان والضعف في المجتمع العربي وأنَّ الآخر إنما يسعى في النهاية إلى مصالحه، ولذلك فقد كرَّر الكاتب تلك اللفظة تهكُّما وسخرية من المجتمع العربيّ الذي ما زال يجري وراء السراب.

3.3.3 **إيقاعات المعاني**:

يمكن الحديث عن غير نمط من الإيقاعات التي تتعلق بالمعاني والقيم والعادات والتقاليد التي انتثرت على صفحات الاستهلالات السرديَّة للروايات المدروسة.

إنَّ قضية تعليم المرأة في المجتمع السعودي وحرمانها من فرصة التعليم من القضايا التي تم تناولها بكثرة في الروايات السعودية لاسيَّما في استهلالات الروايات المدروسة؛ فقد شكَّلت هذه الظاهرة إيقاعًا لافتا بتكرارها في غير موضع، وهذا الإيقاع يعدُّ إيقاعا مأساويا مفعما بالحزن والتضجر، فالمرأة السعودية قد حرمت أبسط الحقوق وهو حقها في مزاولة التعليم، والحصول على الشهادة،؛ ما يشي بحالة التخلف التي كان يعيشها الناس آنذاك، ومدى تسلّط الذكورية وطغيان الأبوية في ذلك المجتمع، من وجهة نظر فنيَّة، فقد جاء على لسان"موضي" إحدى شخصيات الحمد في رواية" الشميسي" للحمد، تضجّرها وحزنها بسبب الإقصاء التعليمي الذي تعيشه، تقول:" لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل.... معي الإبتدائية.... مسكينة أختي منيرة.. لم تدخل المدرسة على الإطلاق.. سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات."[1].

---

[1] الحمد، الشميسي، ص10

كما أنَّ" الحب" يشكِّل إيقاعا لا فتا في ثلاثية الحمد" أطياف الأزقة المهجورة" وخاصة الحب الخفي الذي كان من قبل الفتاة" موضي" لابن خالها بطل الثلاثية" هشام العابر" ذلك الحب الذي وقَّع عليه الكاتب وقام بترديده في غير موضع وإن كان مبطّنا لم يطرحه بشكل مباشر. يقول السارد متحدثا عن موضي:" " وقد أتحفته موضي بإبريق شاي فضي صغير، مع إبريق لغلي الماء...... رغم احتجاجات موضي التي كانت ترى أنه لا داعي لأن يعد الشاي بنفسه، فهي موجودة دائما وما عليه إلا الأمر، ولكنه أقنعها بنومها الباكر وحاجته إلى الشاي في آخر الليل، فقبلت على مضض، ولكنها استمرت في إعداد الشاي له دون أن يطلب ذلك ولم يعترض طالما أنَّ ذلك يرضيها........وكانت موضي تنظف غرفته يوميا بنفسها، وترش على فراشه ماء الورد، وأحيانا عطر الليمون الذي يجعلها في غاية البهجة......وأصبحت موضي بعد ذلك تحافظ على القارورة بحرص شديد، حرص أم على وليدها". فالمقطع السابق يبين لنا مقدار الحب الذي تكنّه موضي لابن خالها،الذي جاءهم من الدمام وسكن عندهم في الرياض، وإن لم تصرِّح بحبه إلَّا أنَّ اهتمامها به يفصح عن تلك المشاعر المختبئة والتي تمنع ظهورها عادات وتقاليد ذلك المجتمع. ولكنَّ اللاحق من الأحداث يثبت لنا أنَّ ذلك الحب كان من طرفٍ واحد/ موضي.

كما تمثّل قضية الحجاب في ثلاثية الحمد إيقاعًا لافتًا، إذ يورد في مستهلّ روايته" العدامة" واصفا حال النساء وهنّ في القطار المتجه من الدمام إلى الرياض:"وهذه تصلح من شأنها وتتأكد من وضع العباءة والخمار وضعاً سليمًا"[(1)]. وفي موضع آخر يقول:"ويتعالى صراخ الأطفال، وصياح الرجال، وتأفّف النساء من هذا الزحام الذي لا يحترم حجابًا ولا يقيم اعتبارًا لحرمة الأجساد"[(2)]

وتشكِّل العجائبية في روايتي أبو شلَّاخ والعصفورية للقصيبي إيقاعًا لافتًا؛ إذ يُوظَّف الفانتازي في الأحداث وفي رسم الشخصيات وفي تحليل الأمكنة. ففي

---

(1) الحمد، العدامة، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص10.

رواية" أبو شلاخ البرمائي" يقدِّم القصيبي بطله" يعقوب المفصّخ" الشهير بأبي شلاخ البرمائي؛ تلك الشخصية التي قام القصيبي بأسطرتها جاعلا منها شخصية خرافية، فهي شخصية تنتهج نهج حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تقوم بسرد المغامرات والأكاذيب والقصص الخيالية أثناء حوارها مع المحرر الإعلامي" توفيق خليل" وهذه الغرائبية تمتد من بداية الرواية إلى نهايتها، بل تكاد تكون المهيمنة على مجريات الرواية، بدءا من الولادة العجائبية لأبي شلاخ، فقد كان كما جاء في الرواية" طفلا خارقا"[1] يتكلم في المهد" حال ولادتي التفتُ إلى القابلة، وقلت لها: تُف عليك! ما تعرفين صدر من تُفَر؟! بعد ذلك التفت إلى الوالدة، وقلت لها: سوري مامي! أتعبتك قليلا"[2] إلى غير تلك المعجزات التي حظي بها هذا الطفل. فنلحظ منذ استهلال القصيبي لروايته أنَّه يحاول خلق شيءٍ من الفانتازية التي أسبغها على بطله" أبو شلاخ" والتي تكبر معه إلى أن يصبح كهلا، ليعبِّر القصيبي من خلال هذه الشخصية عن عالمٍ يمتلئ بالمؤامرات والفساد، ويقوم بالنقد السياسي بأسلوبٍ تهكمي ساخر يتناسب وطبيعة تلك الشخصية الفانتازية؛ لذلك فإنَّ" البنية العميقة التي أنجزها القصيبي في هذه الرواية تكمن في وعي سردي إشكالي وعميق ومنجز؛ مفاده حكمة مشهورة؛هي:" شر البلية ما يضحك" !! ومن ثم فإنَّ ما يقدمه أبو شلاخ البرمائي في حكاياته وأكاذيبه يتجسّد من خلال اختراق هرم الشرّ المطلق وفضحه"[3]. و كذلك الأمر في رواية العصفورية – التي فصَّلنا القول فيها في الفصل الأول – فإنَّ العجائبية قد شكَّلت فيها إيقاعًا لافتًا؛ إذ امتدت الرواية من استهلالها إلى نهايتها بالحكايات الغرائبية التي جاءت على لسان بطل الرواية/ البروفسور بشَّار الغول، في حواره مع طبيبه المعالج/ الدكتور سمير ثابت، أثناء الجلسة العلاجية في المصحة النفسيَّة.

---

(1) القصيبي، غازي. أبو شلّاخ البرّمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، ط5، 2006م، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص22.

(3) المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص144.

وإذا ما أنعمنا النظر في روايتي القصيبي فإننا نلمح التقاطع الجليّ بينهما، فقد "ولد هذا الشلّاخ من فنتازيا مخيّلة القصيبي؛ تلك المخيّلة التي أنجزت رواية" العصفورية" وما ترمز إليه هذه الرواية من الجنون الذي يغدو إحدى قمم العقلانية. من هنا ولد أبو شلاخ البرمائي أيضا؛ أي من هذه الذهنية نفسها الممتلئة بالنقد الفجائعي، الذي يفيض بأساليب أكثر سخرية من السخرية السوداء المألوفة !!"[1] فكلا الشخصيتين المحوريتين تسرد حكايات وقصص بأسلوب ساخر وتهكمي، وقد جاء السرد في كلتا الروايتين عن طريق" الحوار".

إنَّ القصيبي استطاع، في هاتين الروايتين، أن ينتقد العالم العربي بجميع مؤسساته نقدًا لا ذعًا ساخرا، ولأنه لم تكن لديه الجرأة الكافية على النقد المباشر فقد اتَّكأ على شخصياتٍ لا مسؤولة (البروفسور المجنون في العصفورية، وأبو شلَّاخ البرمائي الشخصية الكاذبة).

كما شكَّل إخفاق مشروع البطل القومي، عند الحمد والقصيبي، إيقاعًا لافتًا أيضا، ففي ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة للحمد نلحظ أنَّ البطل" هشام العابر" لم يفلح في مشروعه النضالي، بل إنّه على العكس قد ندم على انخراطه في حزب البعث الاشتراكي وخاصة بعد أن تمّ اعتقاله، يقول السارد:" وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنيا للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له... ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة... أخذ يراقب بحسرة جموع ركاب الدرجة السياحية وهم يهبطون سلم الطائرة بفرح وحبور..... ألا ليتهم يأخذونه معهم... لكنه يتمنى اليوم لو أنه كان صائعا أم داشرا مثلهم، فهم أحرار على الأقل وهو مقيد، وللحرية طعمها في أي شيء... المهم أن أنفكَّ من أسر هؤلاء القوم، وسمني حيوانا إن

---

[1] المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، ص144.

شئت"[1]. وتؤكد نهاية الرواية ذلك الندم على المشروع النضالي؛ حيث يخرج هشام من السجن ويكمل تعليمه ويبدأ حياة جديدة بعيدة عن السلك السياسي.

كذلك الأمر في رواية" شقة الحرية" للقصيبي، فإنَّ بطلها" فؤاد الطارف" الذي كان يرى في نفسه أنه من" صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة"[2] قد كفر بذلك الحزب وكل الأحزاب، ورأى أنها عبارة عن شعارات زائفة لاحقيقة لها على أرض الواقع؛ لذلك اتجه إلى إكمال تعليمه والبعد عن كل تلك الأحزاب السياسية والنضالية.

كذلك كشفت روايات الحمد والقصيبي عن جملة من المعاني، مثل: الكرم التكافل الاجتماعي والترابط الأسري؛ إذ وقَّع الكاتبان على تلك المعاني والقيم كثيرًا، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول الذي تحدثنا فيه عن الزمان والمكان وعلاقتهما بالشخصيات.

4.3.3 إيقاعات الأمكنة:

ومن أمثلة إيقاع الأمكنة ما جاء في استهلال رواية العدَّامة للحمد؛ إذ قام الكاتب بتكرار أجواء مدينة الرياض ومناخها ومن ذلك قوله:" بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جنّ الدهناء... ولعل طول المسافة بين الدمام والرياض وتلك الساعات السبع من الانتظار الممل في علبة صفيح ساخن تخترق الصحراء.... إلا هو... بقي قابعا في مقعده، ينظر من النافذة إلى ذرات الغبار المتصاعدة من أنوف جن الصحراء... ويأخذ القطار في ولوج المحطة، ويزداد الزحام ويعلو الضجيج أكثر، وتنتشر رائحة الأجساد البشرية المتراصة، ممتزجة

---

(1) الحمد، الكراديب، ص7-10

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص25

بذلك الغبار الدقيق الذي لا تجده في غير الرياض"[1]، إذ نلحظ توقيع الكاتب على المكان/ الرياض من خلال ربطه بالغبار، والغبار كما هو معلوم يحمل دلالة سلبية مما يشي بإدانة الكاتب لهذا المكان ولعلَّ في إدانته للمكان ما يوحي بإدانته للحكم وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول الذي ناقشنا فيه الاستهلال المكاني، فالكاتب يتخذ موقفًا سلبيا تجاه المكان/ الرياض العاصمة التي حظيت ربما بالاهتمام أكثر من الدمام مسقط رأس البطل.

كما نجد القصيبي في رواية شقة الحرية قد وقَّع على مدينة القاهرة وكرَّرها في غير موضع في استهلال روايته فالقاهرة عنده هي:" عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، وأم الدنيا، كما يسمِّيها المصريون(الذين يسمّونها، أيضا، مصر!)، قاهرة جمال عبد الناصر، وصوت العرب، والنضال ضد الاستعمار، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة... قاهرة الثورة..."[(2)]، فالكاتب هنا يتخذ موقفًا إيجابيا تجاه هذه المدينة؛ فالتوقيع عليها فيه خلق للانتماء، وكشف للبنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يحظى بها ذلك المكان، لاسيَّما أنَّ الكاتب يرى ثمة فرقًا بين القاهرة التي سافر إليها بطله" فؤاد" والبحرين مسقط رأسه التي يراها تعيش في بدائية وتخلف وذلك لا شك أنَّه من وجهة نظر فنيةٍ.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ القاهرة بوصفها مكانًا قد انتقلت من الفضاء الواقعي إلى الفضاء التخييلي؛ إذ إنَّ الكاتب قد سما بالمكان القاهري إلى مستوى التقديس الذي قد لا يكون موجودًا بهذا التصوّر على أرض الواقع. لذا فهو يراها المكان الوحيد والملاذ الأخير للأمة التي أثقل كاهلها الضعف والهوان، فهي قاهرة الثورة والنضال وقاهرة كل شيء، ولعلَّ توقيع الكاتب على هذه المدينة فيه تمهيد لشخصيته المحورية وأحداث روايته اللاحقة؛ فالشخصية المحورية" فؤاد الطارف" شخصية ناصريَّة ترى في الزعيم القاهري المصري عبدالناصر المخلِّص والمنجد للعرب؛ لذلك نجد أنَّ اسم" جمال عبدالناصر" قد تكرَّر في استهلال الرواية ثمان

---

(1) الحمد، العدامة، ص7.

(2) القصيبي، شقة الحرية، ص18-19.

عشرة مرَّة، إذ لا نجد مقطعًا أو صفحة إلا وقد ورد فيها ذلك الاسم، وبالمقابل نلحظ تكرار كلمة الاستعمار ثماني مرَّات وهذا يشي بدوره إلى الصراع بين الأنا والآخر، ولكنَّ نهاية الرواية تكسر أفق التوقعات؛ فبطل الرواية يكفر بالحزب الناصري في آخر المطاف ويرى أنَّ تلك الأحزاب ما هي إلا شعارات زائفة لا أثر لها على أرض الواقع، ما جعل البطل يسافر إلى أمريكا لإكمال تعليمه هناك مؤمنًا أنَّ العلم هو المنقذ وهو المخلَّص.

4.3 الانزياح:

يُعدُّ الانزياح ظاهرةً أسلوبيةً فنيةً كانت ومازالت محلَّ إشكالٍ بين عددٍ من النقاد والباحثين؛ لاسيَّما فيما يتعلَّق بمشكلة تعدد المصطلح، فثمة مصطلحات كثيرة للانزياح لعلَّ من أبرزها: (العدول- الانحراف- الانتهاك- الخرق – كسر المألوف.... وغيرها)، أو كما سمَّاه" جاكبسون" بـــــ (خيبة الانتظار).[1]

إنَّ الانزياح يُعدُّ مؤشِّرًا على شعريَّة النص وأدبيَّته؛ لذا فقد عدَّه" كوهن" (جوهر الشعريَّة أو شعريَّة اللغة بمظاهره المختلفة من تقديم وتأخير، وجناس وقافية مجاز وصورة... إلخ)[(2)].

غني عن القول إنَّ الانزياح قد تعددت تعريفاته من غير باحثٍ وناقد؛ لذا فقد رأيت أن أضع له تعريفًا واحدًا شافيا كافيا يفي بغرض الدراسة؛ إذْ إنَّ المقام هنا ليس مقام إسهابٍ وتنظير لهذا المصطلح، وإنَّما المقام هنا يُعنى بأنواع الانزياح (الإسنادي- الدلالي- التركيبي)على وفق ورودها في الاستهلال السَّردي في الروايات المختارة.

---

(1) المسدي، عبدالسلام. الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة، ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية البنيوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس،تونس، ط3، (د.ت)، ص164.

(2) يعقوب، ناصر. اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص73.

ولعلَّ التعريف الذي ارتضيناه للانزياح ما ورد في كتاب" الأسلوبية" للدكتور يوسف أبو العدوس إذ أورد أنّه" يكاد الإجماع ينعقد على أنَّ الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار؛ لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة"[1].

إذن، فالانزياح يعدُّ خرقا للقواعد اللغوية؛ إمَّا لهدفٍ جماليٍّ أو هدفٍ إيحائيّ.

ولكنّ هذا الخرق يلزم أن يكون وفق ما تسمح به قواعد اللغة، وأن يكون ذا فائدةٍ تسهم في إثارة القارئ وحفزه على التقبُّل[2].

بناءً على ما تقدَّم سنحاول أن نلقي الضوء في هذا المبحث على أبرز أنواع الانزياح (الإسنادي، الدلالي، التركيبي)، وذلك وفق ورودها في الاستهلال السَّردي في روايات الحمد والقصيبي.

إنَّ الانزياح الإسنادي يشكِّل حالة من التنافر وعدم الانسجام بين ركني الجملة الاسميّة (المبتدأ والخبر)، أو بين ركني الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) بالإضافة إلى إسناد الفعل المتعدي إلى مفعولٍ لا يتوافق دلاليًّا مع دلالة ذلك الفعل.

ويبدو أنَّ تركي الحمد قد أسبغ على نصِّه شيئًا من الشعريَّة من خلال خرقه لنظام الجملة الفعلية. يقول في روايته" جروح الذاكرة" متحدِّثًا عن شخصيته المحوريَّة/ لطيفة:" فهي تعلم أنها اليوم قد عانقت الخمسين من عمرها، أو ربما تكون قد تجاوزتها، أو أقل منها بقليل، لا تدري على وجه الدقة...."[3].

---

[1] أبو العدوس، يوسف. الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 1427هـ، ص180

[2] اللويمي، محمد. في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، الرياض ، ط1، 2005م، ص24

[3] الحمد، جروح الذاكرة، ص14

نلحظ الانزياح في جملة"عانقت الخمسين"، فالمعانقة لا تتلاءم مع الزمن الخمسين، فالانزياح الإسنادي بين الفعل والمفعول به جملة صحيحة لغوية، وغير ممكنة من حيث المعنى، ولكن الانزياح أضفى على الجملة رونقا وجمالا ودلالة أرادها الروائي من ذلك. بالإضافة إلى أنَّ المعانقة تحيلنا مباشرة إلى عناق الحبيبين والتصاقهما ببعضهما بعضًا، بيد أنَّ الحمد قد قلب الدلالة هنا؛ إذ إنَّ العناق قد تمّ بين البطلة/ لطيفة والعمر الخمسين، ومن المعروف أنَّ كِبَر السّن من الأمور التي ينفر الإنسان من مجرّد ذكرها، لا سيّما أنّ بطلة الرواية كانت تعيش في حالة ألم نفسيّ وهي تتذكّر ماضيها وهي على فراشها، ذلك الماضي الذي انتقلت فيه من القرية إلى المدينة بعد الطفرة النفطية في السعودية وما جرى خلال ذلك من تغيّرات في القيم والمفاهيم، فزوجها أصبح من أغنياء الطفرة وطفق يجوب العالم ويخترق المحرمات، وأحد أولادها سافر للجهاد في أفغانستان واستشهد بعد أن تزوّج من أفغانية وأنجبت له ولدًا، إلى أن مرضت لطيفة/ الشخصية المحورية مرضًا نفسيّا فنُقلت إلى مصحةٍ نفسيّةٍ في بيروت، وبعد أن تمّ علاجها استطاعت أن تكمل تعليمها على كِبَر فحصلت على البكالوريوس في علم النفس، إلى أن انتهى بها المطاف و" شريط خاطف من الذكريات يمرّ في خاطرها"[1].

كما نجد الانزياح الإسنادي بين الفعل وفاعله حاضرا عند القصيبي في روايته" شقة الحرية" في وصفه لبطل روايته فؤاد الطارف عندما نزل في مطار القاهرة" خرج فابتلعته الحشود التي تموج وتمور وتدور"[2]. فقد قام القصيبي بإسناد الفعل (ابتلع) إلى لفظة لا توافقه معجميا وهي لفظة (الحشود) فالابتلاع من خصائص الكائنات الضارية بل إنها أكثر ما تُطلق على الحيوانات المفترسة أو الحوت الكبير، ولعلَّ الكاتب قد عدل عن الأمر المألوف إلى معنى جديد آخر بغية لفت انتباه المتلقي؛ إذ إنَّ الحشود في كثرتها تصبح كالكائنات المفترسة، فلمّا أراد

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة، ص14.

[2] القصيبي، شقة الحرية، ص25.

الكاتب أن يصف شدة زحام القاهرة، وأن يجري مفارقة بين بلد البطل/ البحرين الصغيرة والقاهرة/ الكبيرة التي أتى إليها، كسر المألوف والمعتاد وأسند الابتلاع إلى تلك الحشود البشرية.

وكذلك الانزياح الإسنادي بين الفعل وفاعله في روايته" سعادة السفير" عندما صوَّر المصعد الذي ركبه بطل روايته السفير/ يوسف الفلكي، فوصف المشهد قائلا:" يتنهَّد المصعد الأثريّ، ويئنّ، ويتنحنح، ويتّجه، بتردّد وتثاقل، إلى الدور الثاني"[1]. فقد قرن القصيبي بين لفظين لا ينسجمان معجميًّا حينما أسند الأفعال (يتنهّد، يئنّ، يتنحنح) إلى المسند إليه الفاعل (المصعد)، وقد مازج الكاتب بين الفعل وفاعله بصورة تفاجئ القارئ؛ بغية لفت آفاقه إلى معنى جديد، فالتنهّد والأنين والتنحنح ليست من صفات المصعد ولا تمت له بصلة، بل هي من صفات الإنسان، ولعلّ الكاتب قصد في هذا الانزياح الدلالي الاستعاريّ إلى أنّ هذا المصعد الذي يئنَ ويتنحنح ويتنهّد إنّما هو الإنسان نفسه/ بطل الرواية السفير يوسف الفلكي، فثمة حالة من التماهي بين ذلك المصعد وبين السفير يوسف الفلكي الذي أتى إلى وزير الدولة البريطاني يستجديه ويستنجد به وبدولته وبأمريكا. فالذي يئنّ ويتنهّد ليس المصعد إنّما هو بطل الرواية السفير يوسف الفلكي. ولعلّ الكاتب قصد أيضا إلى أنّ ذلك المصعد المتنهّد كالرجل الذي كبُر سنّه وفقد قوّته وهو ما يشي إلى أنَّ ذلك المصعد قد ملّ وسئم من تردّد الأنا/ السفراء العرب عليه، وكثرة استنجادهم بالآخر/ الغرب.

وممّا يدخل في باب الانزياح الدلالي، الانزياح الإضافي، و يعني" اللاتجانس الإضافي الذي يقوم على عدم ملاءمة المضاف للمضاف إليه؛ إذ تعد الإضافة من باب المتلازمات لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلاليا لهذا نتوقع أن تأتيا متجانستين"[(2)]. وقد أضفى هذا النوع من

---

(1) القصيبي، سعادة السفير، ص12.

(2) الرواشدة، أميمة. شعرية الانزياح: دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004م، ص171.

الانزياح، الوارد في الاستهلال، على روايات الحمد والقصيبي مسحةً شعريَّة زادت من تأنُّق النصّ وتألُّقِه. ومن أمثلة هذا النوع ما جاء عند الحمد في مستهلّ روايته" جروح الذاكرة" إذ يقول السّارد واصفًا بطلة الرواية:" فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان"[1]. وقوله في مقطعٍ لاحق:" وعما قليل ستنتشر أنفاس الصبح أريجها على الهاجعين والسارين..."[2].

فقوله: (صدر المكان) تركيب إضافي لا تناسب بين ألفاظه، فالصدر يناسبه صدر الإنسان، إلا أنَّ الكاتب يقصد من هذا العدول والانحراف أن يعبّر عن الحالة النفسيّة التي تمرّ بها بطلة الرواية/ لطيفة، فكأنَّ الظلام الذي أرخى سدوله وجثم على صدر المكان هو في الحقيقة جاثم على صدر البطلة. فعبّر الكاتب بالمكان ليدلّل من خلاله عن الحالة النفسية لتلك الشخصية. فعتمة المكان أيقونة على عتمة صاحب المكان.

كما جعل الصبح كائنًا حيًّا من خلال اختيار لفظة أنفاس، وهي الصفة التي يختص بها الكائن الحي، فلما أراد الكاتب أن يضفي على جملته الروائية جمالا إبداعيا ذهب إلى اللغة ليتلاعب في ألفاظها، ويأتي بالانزياح الاسنادي بين المضاف والمضاف إليه(أنفاس الصبح). إنَّ في إسناد الأنفاس إلى الصبح إشارة إلى حالةٍ من الترقّب والأمل من لدن البطلة، فبعد العتمة التي خيّمت على صدر المكان قد يؤذن الصبح بيومٍ جديدٍ أفضل من سابقه.

كما نجد الانزياح الإضافي حاضرًا عند الحمد في روايته" شرق الوادي" أثناء حديث البطل/ السَّارد عن نفسه" أربعون عامًا وأنا أبحث عن سميح، هذا الوهم الحقيقي، والحقيقة الوهميّة، وكلما أحسست أني واجده، ابتعد عنِّي فأصل إلى حافّة اليأس"[3].

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] الحمد، شرق الوادي، ص10.

يفصح السَّارد/ البطل في هذا المقطع عن يأسه الشديد في العثور على الشخصية الأسطورية (سميح الذاهل) تلك الشخصية التي كانت مثار جدلٍ عند أهل قرية" خبّ السماوي" بما تملكه من كرامات ومعجزات على حدّ زعمهم، فكان جدّ البطل صديقًا قديمًا لسميح الذاهل إلا أنَّ سميحا اختفى فطفق الجدّ يبحث عنه ويجوب البلاد في رحلةٍ غرائبية مغامراتية تحيلنا مباشرةً إلى رحلات السندباد وابن بطوطة! المهمّ أنَّ الجدّ (جابر السدرة) مات وهو لم يعثر على سميح، فكتب مخطوطًا وأعطاه صهره (عثمان السايح) يصف رحلاته أثناء بحثه عن ذلك السميح، وأوصى بأن يُعطى المخطوط لحفيده (جابر السّدرة) ليكمل المسيرة في البحث عن سميح الذاهل. ومن هنا نلحظ التعالق بين هاتين الشخصيتين؛ الجدّ والحفيد من خلال التعالق الاسمي فكلاهما جابر، ومن خلال الوظيفة حيث كان كلاهما في رحلاتٍ مضنية للبحث عن سميح الذاهل. وقد أوردت تلك الشذرات تبيانًا للسياق الذي ورد فيه هذا الانزياح الإضافي، فالكاتب قد عمد إلى هذا الانزياح بين المضاف والمضاف إليه (حافة اليأس) إذ خرج فيه عن المألوف، فاليأس صفة معنويّة لا حافّة له، فهو شيء لا مُتَنَاهٍ ولا يمكن تأطير حدوده، وكأنّ الكاتب عندما نقله من اللامحسوس إلى المحسوس يشير إلى قمة المأساة والمعاناة التي صاحبَت بطل روايته، بالإضافة إلى أنَّ تحديد(اليأس) ببداية وحافّة ونهاية قد يبعث الأمل في العثور على سميح الذاهل!.

كما نجد مثل ذلك الانزياح حاضرًا عند القصيبي في روايته" شقة الحرية" واصفًا نهر النيل، وحالة البطل النفسيَّة عندما كان جالسًا أمامه، يقول:" عندما انسكبت ضفائر الشفق تحولت المياه الرمادية، في لحظات، إلى قرمزية. شعر بطمأنينة غريبة تزحف إلى أعماقه وتطرد مشاعر الوحشة"[1]. فثمة انزياح إضافيّ بين المضاف والمضاف إليه في قوله: (ضفائر الشفق) إذ جعل الكاتب الشفقَ فتاةً حسناء ذات ضفائر ولعلّ في الموقف ما يستدعي ذلك إذ إنَّ الحديث كان عن بطل الرواية/ فؤاد الطارف الذي أحسّ بالغربة والحزن والاختناق فذهب إلى النيل

---

[1] الحمد، شرق الوادي، ص31-32.

يتأمله ويناجيه لا سيّما أنه يحب النيل كثيرًا ويرى في الوقوف عنده وقوفًا على عتبات الحضارة؛ لذلك مازالت السماء ترسل أشعتها إليه فهو لم يزل محل الاعتزاز والفخر والجمال وهو الثابت في زمنٍ يتغيّر فيه الإنسان. إنَّ لغة القصيبي في هذا المقطع تتميّز بالتكثيف والاختزال، من خلال انتقاء المفردة وتوظيفها توظيفا استعاريًّا جميلا؛ ما أضفى على النصّ إيقاعًا شعريًّا وجعلنا كأننا أمام لغةٍ شعريّة تؤدي وظيفتها في وصف الأمكنة والأحداث، وفي التعبير عن الشخصيات وتجسيد معاناتها النفسية.

وممَّا يدخل في باب الانزياح الدلالي انزياح الصفات، وذلك أنَّ مِنْ متطلبات الصفة أن تكون دالةً على الموصوف، بحيث نصف الموصوف بشيء يتناسب معه أو يكون، على الأقل، مقاربًا له، أمَّا على مستوى اللغة الشعريَّة فإنَّ" النعت يلعب عادة التحديد بطبيعته، وأنَّ كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحًا أو صورة"[1].

ومن أمثلة انزياح الصفات (الصفة عن الموصوف) ما جاء في مستهلّ رواية" العدَّامة" للحمد، إذ يقول السَّارد واصفًا لحظة وصول البطل إلى الرياض:" بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف"[2]. يطالعنا الكاتب في بداية روايته بوصف لحظات وصول بطل الرواية إلى الرياض قادمًا من الدمام. فنلحظ أنَّ الكاتب في قوله: (حلم عديم الملامح) قد ألصق بالموصوف صفةً من غير صفاته منزاحًا بذلك عن المألوف؛ إذ جعل الحلم إنسانًا ذا ملامح، وقد لجأ الكاتب إلى الإنزياح في هذا التركيب ليضفي على مدينة الرياض ملمحًا من ملامح الأسطورة، ويضفي عليها شيئاً من الضبابية والغموض، فهي كالحلم الذي لا ملامح له، ولعلّنا نستشفّ من خلال هذه الصورة الاستعارية؛ المفارقة التي يحاول

---

[1] كوهن، جان. بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص129.

[2] الحمد، العدامة، ص7.

أن يجريها الكاتب بين مدينتيّ الدمّام والرياض، فالرياض هي العاصمة التي حظيت بالعناية دون سواها من المدن والدليل على ذلك قوله: (مباني الرياض تلوح في الأفق) ما يشي بالحضارة العمرانية فيها، بالإضافة إلى أنَّ المقطع السابق يوضّح مدى النقلة النوعية لبطل الرواية، فقد أتى من الدمام البدائية وتحديدًا من حيّها القديم/ العدامة إلى الرياض ذات الحضارة والعمران ما سوف ينعكس على بطل الرواية/ هشام الذي يقوم باختراق التابوهات المحرّمة في تلك العاصمة.

كذلك نجد انزياح الصفة عن الموصوف حاضرًا عند القصيبي في روايته" العصفورية" إذ يقول:" يجلس الدكتور سمير ثابت، ويفتح حقيبة أوراق منتفخة"[(1)]. يصف الكاتب الحقيبة بأنها منتفخة على الرغم من أنَّ الانتفاخ وصف لا ينسجم مع الحقيبة كثيرًا. لكنَّ الكاتب اتّكأ على الانزياح هنا لتبيان حالة الشخصية، فالحوار كان بين الطبيب المعالج/ سمير ثابت وبطل الرواية/ البروفسور بشّار الغول، والمكان هو العصفورية/ المصحة النفسيّة، وانتفاخ الحقيبة يشي بكثرة ما فيها من أوراق وملفات وهذا ما ستتمخض عنه أحداث الرواية اللاحقة إذ إنّ البروفسور المريض تنقّل في مصحّات كثيرةٍ في العالم إلى أن حطّت رحاله في المصحة النفسية في بيروت، كما أنّ هذا الانتقال والترحال من مكانٍ إلى آخر يبيّن مدى المواقف والخبرات التي مرّت بها تلك الشخصيّة التي كان هدفها الأسمى في النص؛ النقد اللاذع للسياسات والمجتمعات وخصوصًا المجتمع العربيّ وكأنّ القصيبي يريد أن يضعنا منذ البداية أمام شخصيّة متمرّسة، شخصيّة مجنونة عاقلة في نفس الوقت، ليصطاد عصفورين بحجرٍ واحد، أولهما: الإيحاء للمتلقي بأنّ هذه الشخصية لا تعاني من أي مرضٍ وبالتالي سوف تكون مقنعةً للمتلقي، وثانيهما: تمريره لما يريد قوله من غير خوف من قيود سياسية أو اجتماعية.

وتتضح معالم الانزياح اللغوي في الرواية السعودية، ذلك الانزياح الممتد إلى تشكيل مفردات لغوية تحكمها جمالية الإدهاش، الناجمة عن إنتاجية لغوية تولد وكأنها لغة جديدة، ويمكننا القول: إنَّ استخدام الرواية السعودية لمثل هذا النوع من

---

(1) القصيبي، العصفورية، ص11

الانزياح (على مستوى الصياغة)، المتمثِّل في المفردات اللغوية في تشكّلها الفردي، أقل من استخدام الانزياح الذي يختصّ بالمفردات اللغوية في علاقاتها البنائية، وقد سبق الحديث عن ذلك الانزياح، ويتمثّل هذا النوع في قول غازي القصيبي:" الاختراع. أخترع كلمات لا توجد..."[1]، وهذا دليل على لجوء بعض الروائيين السعوديين إلى مثل هذا الانزياح اللغوي.

ويمكننا أن نمثِّل على هذا النوع بكلمة يتبربخ وكلمة مردخة، وكلمة تتزملح في قول القصيبي:

" فليتبربخ صانعو الملح في كل مكان

ولتقرع الفوانيس

ولتشعل النواقيس

وليقبل الفلاحون مناجلهم

هذه الفراشة

لم تأكل منذ قرون

أحضروا طعامها المقدس

سرة الجنين

مردخة العذراء........

والنواقيس تضيء

والفوانيس تتزملح...."[2]

نجد في المقطع السابق كلمات (يتبربخ، مردخة، تتزملح) قد ولّدها وابتكرها القصيبي، فاللغة لم تعرف هذه الكلمات مسبقًا، ونستدلّ على ذلك في قول القصيبي:" ولم يسمع أحد، قبلي، كلمة يتبربخ، ولا مردخة، ولا تتزملح"[3].

---

[1] القصيبي، رواية 7، ص20

[2] المصدر نفسه، ص20

[3] المصدر نفسه، ص21

5.3 **الرمز:**

يُعَدُّ الرَّمْزُ من أبرز الظواهر الفنية في الرواية الحديثة، وقد اتكأ عليه غير روائيٍّ؛ للتعبير عن أفكاره ومشاعره وتجاربه. وقد عرّفه تندال" بأنَّه تركيب لفظيّ أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور".[1]

فالرمز عبارة عن إشارة تومئ إلى أمرٍ خفيّ لا يريد الكاتب التصريح به؛ إما خوفا من السلطة السياسية أو خشيةً من القيود الاجتماعية فهو" كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكِّر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد"[2].

إنَّ للرمز أنماطًا مختلفةً استخدمها الكتَّابُ واستحضروها في رواياتهم سواء أكانت تاريخية أم أسطورية أم دينية أم شعبية، وسأقف هنا على هذه الظاهرة" الرمز" من خلال ورودها في استهلالات الروايات المختارة، بقدر وجودها، ما استطعت إلى ذلك سبيلا.

يشكِّل الرمز أحد متكآت النص الروائي السعودي، فنلحظه يرد عنوانا في بعض الروايات السعودية المدروسة، فنجد مثلا في أطياف الأزقة المهجورة لتركي الحمد يستغل الرمز في اختيار عنوان رواياته، فنجد الحمد يتخذ الرمز في رواية الشميسي، فالرواية تدور حول الحرية والانفتاح في مدينة الرياض فجاء العنوان دالاً على تلك الحرية، فجاء عنوان الرواية" الشميسي" ذلك الشارع المشهور من مدينة الرياض، ويبدو أن اختيار الحمد لهذا الشارع لم يكن عبثاً، بل هو عائد إلى اسمه الذي يعود في جذوره إلى لفظة" الشمس" التي تعد أبرز رمز للحرية استخدمه الأدباء والشعراء على مر العصور.

---

[1] فتوح، محمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984م، ص41.

[2] عبدالنور، جبّور. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص125.

وكذلك عنوان العدامة ذاك الحي القديم من مدينة الدمام، فيبدو أنَّ الحمد اتخذ هذا الاسم رمزاً للضيق والكبت، ففي العدامة"الدمام" تقيد الحرية وتعدم. ومثل ذلك نقول عن عنوان روايته" الكراديب" الذي اتخذه الحمد رمزاً للقيود والاضطراب.

إنَّ من أبرز الرموز اللفظية التي وردت في رواية" العدَّامة" للحمد، واستُخدمت كثيرًا: رمز القطار، فكلمة القطار تقفز أمامنا في معظم المقاطع الاستهلالية لهذه الرواية، بل إنَّ الرواية انفتحت، منذ سطرها الأول، بالحديث عن البطل أثناء ركوبه في القطار، يقول السَّارد:" بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمَّام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف"[1]، وفي مقطع آخر يقول:" كان القطار يقترب من محطة الرياض"[2]، وفي المقطع الأخير من الاستهلال يقول السَّارد:" ويأخذ القطار في ولوج المحطة"[3]. يأتي رمز (القطار) وما يتعلق به من أرصفة ومحطات ونوافذ في طليعة الرموز اللفظية التي تقترن بتجربة الحمد الذاتية، فالقطار يرمز إلى كثيرٍ من المعاني، مثل: الترحال والسفر والغربة والضياع وعدم الاستقرار والاضطراب والتشظي، وهذه المعاني نلحظها منذ الوهلة الأولى في الرواية، فالبطل/ هشام العابر في سفرٍ دائب، واضطراب دائم، يتنقّل من الدمام إلى الرياض إلى جدة حيث أودع في السجن إلى أن تحطّ رحاله في الدمّام مرةً أخرى. إنَّ توقيع الحمد على لفظة" القطار" وتكرارها ثلاث مرَّات في استهلال روايته هو نفس عدد أجزاء الرواية الثلاثية (العدّامة، الشميسي، الكراديب) ما يشي ويرمز إلى مراحل حياة ذلك البطل التي بدأت في الدمَّام/ العدامة حيث انخرط في تنظيم سرّي لحزب البعث، ثم انتقاله للدراسة في الرياض التي قام فيها باختراق التابوهات المحرَّمة من شربٍ للدخان ومعاقرة للخمر وعلاقات نسائيةٍ محرّمة، إلى

---

(1) الحمد، العدامة، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص8.

(3) المصدر نفسه، ص10.

أن انتقل، مُكرهًا، إلى سجن الكراديب في مدينة جدة، كما أنَّ الطائرة التي انفتحت بها رواية الكراديب، منذ سطرها الأول، تمثّل رمزًا آخر للغربة والارتحال والاضطراب لهشام العابر، يقول السَّارد:" بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض"[1]. بالإضافة إلى أنَّ لقب (العابر) الذي يدعم رمزية القطار والطائرة في العبور والتشتت والتشظّي.

وعندما يريد الكاتب أن يستحضر رمزا للخير والرخاء، فإنه يلجأ إلى استخدام رمز للخصب والخير والرخاء، وقد حَفِلت لغتنا بعدد من الرموز الدالة على ذلك، فاستحضر الكاتب عشتار رمزا تعارفت عليه الشعوب للخصب والحياة، فيقول متحدّثا عن شخصيته المحورية/ لطيفة:" فهي في الحقيقة لا تعرف تماما متى ولدت، ككل امرأة ورجل من جيلها، ومن هم قبل جيلها، ومعظم من هم بعد جيلها، رغم حرصها على الاحتفال بعيد ميلادها كل عام، منذ انتقالهم إلى حيّ العليّا، وفي تاريخ اختارته في العشر الأواخر من آذار، حين تعود عشتار منتصرة من العالم السفلي، تقود تموز بيدها، فينتشر الخصب."[2]. ولعلّ في استدعاء الحمد لهذه الرموز الدالة على الحياة والخصب إجراء مقارنة بين حياة البطلة التي كانت تعيش في قرية مجهولة من قرى نجد حيث تفتقد أدنى مقوّمات الحياة، وبين حياتها في الرياض (حي العليّا) حيث الرفاهية والغنى والحضارة لاسيّما بعد الطفرة النفطية التي غطّت البلاد آنذاك.

كما نلحظ تناثر الرموز الأسطورية في مستهلّ رواية" العدامة" أثناء حديث السّارد عن مدينة الرياض عندما وصل إليها البطل، فيصف الرياض و" كأنها طلسم من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئاً على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[3] فقد عمد

---

[1] الحمد، الكراديب، ص7.

[2] الحمد، جروح الذاكرة، ص14.

[3] الحمد، العدامة، ص7.

الكاتب إلى استدعاء بعض الرموز الأسطورية (شهرزاد، عفاريت سليمان، سيف بن ذي يزن، السندباد..) ليجري مفارقة بين الرياض (المرتَحل إليها) والدمام (المرتحَل منها)، فالبطل عندما رحل عن الدمام المدينة البدائية طفق ينظر إلى الرياض بنظرة انبهارية وكأنها مدينة الحضارة والعجائب والمتناقضات. بيد أنّه يصعب علينا تحليل كل تلك الرموز؛ فقد جاءت مباشرة ولم يحسن الكاتب توظيفها، وإنما أقحمها في النصّ إقحاما لا مسوّغ له كثيرا.

6.3 الأسطورة:

تُعدُّ الأسطورةُ من الوسائل الفنية التي أتاحت للروائي المعاصر التعبير عن رؤاه وتجاربه، إذ وجد فيها" معادلا موضوعيا" لما يروم أن يعبِّر عنه بعيدا عن قبضة السلطة السياسية والسلطة الاجتماعية.

بيد أنَّ الأسطورة باتت" زئبقية التعريف"؛ إذ إنها لم تثبت على تعريفٍ واحدٍ، وإنما اختلفت تعريفاتها باختلاف الأزمنة والأمكنة والثقافات، فتناولها غير ناقدٍ وباحث كلٌّ بحسب فهمه وتصوراته وتوجهه؛ لذلك سوف أضع التعريف الذي أراه مناسبا وجامعا ومتلائما مع ما تقتضيه الدراسة.

إنَّ الأسطورة" حكاية مقدَّسة، ذات مضمون عميق يشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[1].

إنَّ استدعاء الأسطورة وتوظيفها في النص الروائي ما هو إلَّا رغبة" لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبتذل والآليّ"[2].

ونجد الأسطورة في عنوان بعض الروايات السعودية، ففي رواية القصيبي (7)، كما يقول هو في هذه الرواية:"أخترع كلمات لا توجد. وأشير إلى أساطير لا

([1]) السواح، فراس. الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط2، 2001م، ص14.

[2] الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص159.

تعرف..."[1]، وهذا يدل على أنه جعل من الأسطورة متكأ له كغيره من الروائيين السعوديين في رواياتهم، ونجده يقول أيضا:"في جزر الهاواي أسطورة قديمة عن مازارين إلآهة العقم التي تسبب موت المحاصيل كلما عبرت بها متقمصة شكل فراشة سوداء...."[2]، قد احتاج الروائي تمهيدا لروايته إلى أسطورة تناسب نصه الروائي، فاختلق من نفسه أسطورة ما زارين، وذلك لقوله هو:" لا توجد أسطورة عن مازارين في جزر هاواي، ولا في محل آخر...."[3]، واختراع القصيبي لهذه الأسطورة دليل على اعتماد النص الروائي في كثير من الأحيان على استظهار بعض الأساطير، وذلك ليتناسب مع ثقافة المجتمع الشرقي وحبه للقصص والأساطير.

ونلحظ لجوء القصيبي إلى الأسطورة في اختياره الرقم (7) من خلال عنوان روايته التي حملت اسم(7)، إذ إنَّ ذلك الرقم يمثّل قداسة أسطورية في الثقافة الشرقية بل في كل الثقافات الإنسانية التي سجّل حضورًا كبيرا فيها، فلليونان الحكماء السبعة، وللثريا النجوم السبع، وللموسيقى الطبوع السبعة، وفي الديانات السماوية الموبقات السبع، وفي اليهودية والمسيحية المزامير السبعة، وهناك العجائب السبع...[4].

كما أنَّ لهذا العدد شأنًا كبيرًا في الإسلام حيث يتكرّر في كثيرٍ من الشعائر والعبادات، فالطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبعة أشواط، ورمي الجمرات يكون بسبع حصيات، بالإضافة إلى أنّه الأكثر حضورًا، من بين الأعداد، في القرآن الكريم، حيث يتكرّر أربعًا وعشرين مرَّةً؛ ما يشي بقدسيّته، وأنّه، بلا شك، يحمل دلالاتٍ وإيحاءاتٍ خاصّة.[5]

---

[1] القصيبي، رواية 7، ص20

[2] المصدر نفسه، ص20

[3] المصدر نفسه، ص21

[4] مرتاض ،عبد الملك.عناصر التراث الشعبي في اللاز" دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987م، ص25

[5] المرجع نفسه، ص25

فيرد هذا الرقم في غير آيةٍ من آي القرآن الكريم، يقول الله تعالى: ﴿ الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ستة أيام ثم استوى على العرش﴾[1]، كما نجده حاضرًا في قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام في قوله تعالى: ﴿ وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون﴾[2]. بيد أنّ قداسة هذا العدد لم تكن قداسةً ذاتية، وإنما انبثقت من الديانات الدينية، والمعتقدات الشعبية التي ساهمت في أسطرة هذا العدد وتوظيفه.

واختيار القصيبي لهذا العدد عنوانا؛ يشي بالدور البارز الذي يلعبه هذا العدد في الذاكرة الشعبية التي كانت تنهل من معين الدين الإسلامي قبل كل شيء، ولكنّ ورود هذا العدد بوصفه عنوانا إنّما جاء تمهيدًا لما ستتمخض عنه الرواية في متنها اللاحق، فالعدد (7) هو عدد أيام الأسبوع، وهو عدد الرجال السبعة الذين سوف تلتقي معهم الإعلامية (جلنار) وتعرّيهم وتفضحهم، وقد تحدّثنا آنفا في هذا الحدث، المهم أنّ القصيبي ربما أسبغ على نصّه الصبغة الأسطورية من خلال هذا العدد من أجل أن ينتقل بالعمل وأحداثه وشخصياته من العالم الواقعي إلى العالم المتخيّل كي يمرّر انتقاداته الساخرة اللاذعة بعيد عن أعين الرقيب لا سيّما أنّه قد طرح إيضاحين تحذيريين للمتلقي قبل مدخل الرواية إذ يقول:

" **أولاً**- عربستانX تعني كل دولة عربية... ولا تعني أيّ دولة عربية.

ثانياً- أي وجود شبه بين شخصيات الرواية وبين شخصيات حقيقية قد تكون مصادفة.. وقد لا تكون"[3].

ويمكننا أن نلحظ في الرواية السعودية اعتمادها على الثقافة المجتمعية من خلال توارث بعض الأساطير، أو الخرافات التي آمن بها كثير من أفراد المجتمع خاصة في المناطق الريفية، فنجد حكايات التطير والتشاؤم التي توارثتها الأجيال

---

(1) سورة السجدة، الآية 7.

(2) سورة يوسف، الآية 42.

(3) القصيبي، رواية 7، ص8.

حاضرة على مساحات واسعة من الرواية السعودية، فكانت المعتقدات السائدة في المجتمع كراهية كبار السن تسمية الأحفاد بأسمائهم وهم أحياء نفورا وهروبا من الموت، لأن التسمية تسرع في الموت، فيرد في رواية"جروح الذاكر" مثل هذا القول:".... وكان الوالد يريد أن يسميها مزنة على اسم أمه المتوفاة، وهو كان سيسمي ابنته الكبرى بهذا الاسم، ولكن الجدة كانت على قيد الحياة آنذاك، ولم تأذن له بذلك، تطيراً ونفورا من تسمية حفيدتها باسمها وهي لا تزال على قيد الحياة..."[(1)].

ومن المعتقدات السائدة أيضا في المجتمعات القروية البدائية الجنوح إلى إمام المسجد عند حدوث المصائب والخطوب، وكأنّ هذا الإمام هو الوليّ الصالح الذي ينقذهم، ولا شك أنّ هذه المعتقدات من الأساطير والخرافات التي نشأ عليها بعض البشر وتناقلتها الأجيال، ومن ذلك، لجوء أهل القرية في رواية" جروح الذاكرة" للحمد إلى إمام المسجد عندما انشقت السماء عن قرب مترعة بالماء فما كان منهم إلا أن هرعوا إلى المسجد يتضرّعون" غير أن مطوع القرية وإمام المسجد طمأنهم تلك الليلة بأنَّ الطوفان لن يعود من جديد"[(2)] فنلحظ التعلّق الشديد بالأئمة ورجالات الدِّين وتصديقهم في كل ما يقولون.

ومن المعتقدات الأسطورية في تلك المجتمعات، تحذير الأم ابنتها من النوم على بطنها خوفًا من أن يعمل الشيطان بها شيئا فقد جاء على لسان الأم في الرواية نفسها محذّرةً ابنتها بطلة الرواية" واضطجعت على ظهرها تارة وعلى بطنها تارة أخرى، ونصائح أمها ترن في أذنها في التحذير من النوم على البطن للذكر، وعلى الظهر للأنثى، فالشيطان موجود دائما، وهو لا يفوّت الفرصة لتحقيق هدفه"[(3)]، إذن فإننا نلحظ من هذا كلّه أنّ الأساطير، سواء المشهورة منها أم التي لم توظّف في الأدب، ما هي إلا تفسير لبعض القيم الاجتماعية المنتشرة في مجتمع

---

(1) الحمد، جروح الذاكرة، ص17.

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص14.

من المجتمعات، واستدعاء الحمد لهذه الأساطير ماهو إلا تبيانٌ للأوضاع والمعقدات السائدة في ذلك المجتمع القروي البدائيّ، بالإضافة إلى ما في ذلك من إيهامٍ بالواقعية من خلال سرد ما يجري في الواقع المعاش.

خاتمة

هدفت هذه الدراسة إلى دراسة الاستهلال السَّردي في الرواية السعودية المعاصرة (الحمد والقصيبي نموذجا) من خلال التعريف بمفهوم الاستهلال، وبيان أهميته، والتحديق في أنواعه، وتنميطها من خلال المبنى الحكائي. كما تناولت الدراسة الدور الزمكاني في تشكيل الاستهلال السَّردي. كما بحثت الدراسة أثر الشخصية ودورها في تشكيل الاستهلال السَّردي. بالإضافة إلى دراسة أشكال الاستهلال الفنية، كاللغة والتناص والإيقاع والانزياح والرمز والأسطورة، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من نتائج، يمكن إجمالها كما يلي:

1- أنَّ أغلب الروايات السعودية المدروسة تُصنَّف ضمن الاستهلال" المحوري البنية"؛ وهو الاستهلال الطويل الذي يغطي صفحات كثيرة أو فصولاً كاملة، بحيث نجد فكرة أو حادثة أو مكانًا أو شخصيةً تمتدّ من بداية الرواية إلى نهايتها، بالإضافة إلى نزر يسير من الروايات ذات الاستهلال المتعدد الأصوات.

2- أنَّ ثمة علاقةً جليَّةً بين العنوان والاستهلال، إذ نستطيع من خلال العنوان معرفة ما ستتمخض عنه الرواية، ولعلَّ ذلك يظهر في الروايات ذات الاستهلال المكاني.

3- جلّ الروايات السعودية المدروسة كانت كلاسيكية واقعية؛ إذ نستطيع الإمساك بحدثها الرئيس، وشخصوصها، وزمانها ومكانها، منذ الوهلة الأولى (الصفحات الأولى).

4- أنَّ الاستهلالات في الروايات السعودية تتحرك، غالبًا، في محورين رئيسين: لعنة النفط وما صاحبها من تحولات اجتماعية وفكرية، وانكسار الأمة العربية ووهنها.

5- عكست البداية في الرواية السعودية كثيرًا من مظاهر الحياة الاجتماعية، وتناولت عدَّة قضايا، مثل: قضية ابتعاث الطلاب للدراسة في الخارج، راصدة من خلال ذلك مظاهر التحرّر والحريّة المطلقة التي يمارسها أولئك الطلاب، كما تناولت البدايات قضية تعليم المرأة وحرمانها من التعليم،

وطغيان الذكورية في المجتمع السعودي، بالإضافة إلى بروز قضية الصراع بين الأنا والآخر، وظاهرة الإرهاب والصراع الديني، وقضايا الفساد الإداري والمالي.

6- تراوحت الأمكنة في الروايات السعودية مابين محليّة (الرياض، جدة، الدمام) كما عند الحمد، وخارجية (لندن، بيروت، القاهرة) كما عند القصيبي؛ ما يدل على أنَّ (الحمد) أكثر جرأةً من القصيبي، من خلال الخروج على المألوف، ومحاكاة الواقع، وتعرية المجتمع دون خوف من السلطة السياسية والمجتمعية.

7- حضور المدينة في الاستهلال السَّردي بشكلٍ بارز؛ إذ إنها تمثّل قطبين متغايرين، المدينة البدائية المنغلقة، والمدينة الحضارية المنفتحة؛ فكان التركيز على المدن بوصفها أمكنة من الناحية الأيديولوجية أكثر منها من الناحية الوصفية.

8- هيمنة الأماكن المغلقة في بدايات الرواية السعودية (القطار، الطائرة، السيارة، السجن، المستشفى، الغرفة) التي تفضي بالضرورة إلى التركيز على الشخصيات الروائية، ومحاصرة أفعالها، والتحديق في خصوصياتها، كما أنَّ التركيز على الأماكن المغلقة؛ يشي إلى عدم الاستقرار، والتأرجح، وانغلاق المجتمع، وهذا ما لمسناه في استهلالات الروايات المدروسة، على العكس من الأمكنة المفتوحة التي لم يكن لها حضورٌ كبيرٌ، عدا بعض الأمكنة من مثل : (المدينة، الصحراء، البحر، الشوارع) التي كان الروائيون يمرُّون عليها ويصفونها وصفًا عرضيًّا دون تبيان أثرها، أو وظائفها الحيوية داخل الرواية.

9- احتفاء المكان في الاستهلال السردي للرواية السعودية بدلالات وإيحاءات رمزية معبرة، أضفت على النص الروائي مسحة فنية عالية؛ إذ لم تكن صورة المكان عند (الحمد والقصيبي) معتمة بل كانت مشرقة ومعبرة، ومنسجمة إلى حد كبير مع سياق النص الروائي.

10- على الرغم من دور المسجد الروحي والديني، وعمق البيئة الصحراوية في الثقافة العربية، وأبعادها النفسية والاجتماعية إلا أنهما قد غابا عن العديد من الروايات السعودية لاسيما في استهلالاتها. فلم يتم الالتفات إليهما إلا التفاتا عرضيا لايؤثر في مجريات أحداث الرواية أو شخوصها.

11- الاهتمام بالجانب التأريخي والاجتماعي من الروائيين السعوديين؛ أفقد بعض رواياتهم قيمتها الفنية؛ إذ إنَّ الإغراق في الأمور التاريخية والاجتماعية قد يكون على حساب التقنيات السَّردية الحديثة.

12- أنَّ بدايات الحوار كان لها حضورٌ بارزٌ، لا سيَّما في روايات القصيبي، حيث ترتبط الثيمة فيها بمنطق الاحتمالات، وتعدّد الحقائق، واختلاف وجهات النظر؛ ما يفضي - بالنهاية - إلى ترجيح أحد تلك الاحتمالات.

13- بروز المفارقات الزمنية في الاستهلال السَّردي باستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وإن كان الاسترجاع في حركة السّرد، وتتبع أثر الماضي في الحاضر كان الأكثر بروزا لاسيَّما في الروايات ذات الاستهلال الزمني.

13- على الرغم من تعدد مفردات الوصف في الاستهلال للرواية السعودية، إلاّ أن مستويات الوصف على النحو الذي يتحدث عنه (فيليب هامون) في كتابه (في الوصفي) بدا متواضعا.

14– قدَّمت الرواية السعودية، من خلال الاستهلال، أنماطًا من الشخصيات، مثل: الشخصية المثقفة، والشخصية النمطية العاديّة، بيد أنَّ الشخصية السياسية المثقفة (النضالية) كانت صاحبة الحضور الأكبر.

15– إنّ حضور الشخصيات، لا سيّما المحورية، في الاستهلال، وبأسمائها، كان له كبير أثرٍ في إماطة اللثام عن عملها وأفكارها وانتماءاتها؛ ممّا أسهم في التمهيد المباشر للآتي من الأحداث.

16– أنَّ تقديم الشخصيات في الاستهلال تراوح ما بين التقديم الذاتي والغيري، إلَّا أنَّ التقديم الغيري كان الأبرز والأكثر ولعلَّ السبب في ذلك يعود إلى؛ أنَّ السَّرد في جلّ الروايات السعودية المدروسة كان يعتمد الراوي كلي

العلم. بالإضافة إلى أنَّ التقديم بنوعيه قد جاء من خلال اتكاء الروائيين السعوديين على عدَّة أساليب، منها: المنولوج الداخلي (لتبيان الصراعات الداخلية للشخصية وتمزقها النفسي والجسدي)، والحوار (قصد معرفة انتماءات الشخصية، ومعرفة تناقضاتها الأيديولوجية)، وكذلك الاتّكاء على اللغة العامية (بغية الإيهام بالواقعية).

17- يمكن أن نلاحظ في بدايات الشخصية، أنَّ البعد الفيزيقي (الخارجي) للشخصية لم ينل نصيبا وافرا من الاهتمام، بيد أن الأبعاد (الداخلية)، الاجتماعية والنفسية والثقافية والفكرية قد حظيت بالنصيب الأكبر من الاهتمام.

18- تتراوح الشخصيات، لا سيّما المحورية، في الرواية السعودية في انتماءاتها؛ فبعضها ينتمي إلى بيئات محلية سعودية، وبعضها الآخر ينتمي إلى بيئات خارجية، ولعلَّ ما يبرّر ذلك؛ الاختلاف في الجرأة والطرح بين روائي وآخر.

19- كانت قضية غربة البطل من القضايا التي علقت بالرواية السعودية، لاسيّما حضورها المكثّف في الاستهلال السّردي، سواءً أكانت تلك الغربة على النطاق المحلي(من بلدٍ سعودي إلى بلدٍ سعودي آخر)، أم على النطاق الخارجي.

20- بدت أسطرة الشخصيات من الملامح التي حظيت بها الرواية السعودية، وخاصة تقديمها في صفحات الاستهلال الأولى، مثل: شخصية (سميح الذاهل) في رواية " شرق الوادي" للحمد، وشخصيتي (البروفسور بشار الغول، وأبو شلاخ البرمائي) في روايتي " العصفورية وأبو شلاخ البرمائي" للقصيبي؛ إذ إنَّ إسباغ الشخصية بالجنون أو الكذب، أو تأطيرها بالفانتازيا والخرافة، كل ذلك يعدّ من الأقنعة التي تقنّع بها الروائيون السعوديون؛ لتمرير ما يريدون قوله دون مساءلة من أحد، لا سيَّما أنَّ جل الروايات كانت تقوم على النقد السياسي والاجتماعي.

21– تبيّن لي من خلال دراسة الأشكال الفنية : (اللغة، التناص، الانزياح، الإيقاع، الرمز، الأسطورة) في استهلالات الروايات السعودية المدروسة أنَّ أغلب الروايات غلب عليها الضعف اللغوي، إضافة إلى وجود مظاهر ضعف في المستويات النحوية والإملائية، والمستوى التركيبي، ولكنَّ ذلك لم يمنع وجود اللغة الفنية الراقية نوعًا ما ذات الدلالات والإيحاءات الجمالية، والأسلوب الرفيع، حيث التزم الكتَّاب، إلى حدٍّ كبير، باللغة العربية الفصحى في السَّرد والحوار؛ إلا أنَّه لم تسلم لغة الحوار من العاميَّة في غير رواية، ولعلَّ ما يبرِّر ذلك حرص أولئك الكتَّاب على إيهام المتلقي بالواقعية.

22- تنوّعت لغة السرد مابين ضمير الغائب وضمير المتكلم؛ إلَّا أنَّ السَّرد عبر ضمير الغائب كان الأكثر حضورا. كما حظي أسلوب" المونولوج الداخلي" سيادة الأساليب السَّردية عند الروائيين السعوديين.

كما تمَّ توظيف التناصّ من لدن الروائيين السعوديين و الذي ظهر جليًّا في استهلالات الروايات السعودية معبِّرًا عمّا يريدون من أفكار من خلال ما ينطوي عليه من إيحاءات ودلالات، وقد كان التناص الديني الأكثر حضورًا من بين أنواع التناص الأخرى. كما تم الكشف عن ظاهرة الإيقاع من خلال التكرارات التي اعتمد عليها أولئك الروائيون بما تحمله من دلالات، وما تقوم به من وظائف، مثل: وظيفة التوكيد. كما عمدت الانزياحات، وإنْ لم ترد في الاستهلالات بكثرة، إلى كسر رتابة السَّرد، وتجاوز المألوف إلى ما هو جديد، بالإضافة إلى أنها أضفت على النصوص المتعة و الجمال. أمَّا بالنسبة إلى الرموز فإنَّها قد جاءت مباشرة ومنثورة بأسمائها دونما توظيف، ماعدا بعض الرموز التي كانت تحمل رؤى ودلالات. كما لم يتكئ الروائيون السعوديون على الأسطورة بشكل كبير، وإنما قاموا بأسطرة بعض الشخصيات في رواياتهم.

المراجع

إبراهيم، نبيلة. (د.ت).**فن القص: في النظرية والتطبيق**. (د. ط)، مكتبة غريب، القاهرة.

ابن الأثير، ضياء الدين. (د.ت).**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. قدَّمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة_ القاهرة.

أحمد، مرشد. (2005م)." **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**". (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أشهبون، عبدالمالك. (2005م)." عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث". **مجلة علامات**، المجلد15، الجزء 58، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة1426ه-ديسمبر.

أنجينو، مارك. (1996م)." التناصّية"، ت: محمد البقاعي. **مجلة علامات**، المجلد5، الجزء19، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة.

باختين، ميخائيل. (1987م). **الخطاب الروائي**. ت: محمد برادة، (ط2)، دار الأمان، الرباط.

بارت، رولان. (2002م)."**مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**". ت: منذر عياش، (ط2)، مركز الانماء الحضاري، حلب.

البازعي، سعد. (2009م). **سرد المدن في الرواية والسينما**. (ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

باشلار، غاستون. (2006م). **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا، (ط6)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

بحراوي، حسن. (1990م). **بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية**. (ط1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

برنس، جيرالد. (2003م). **قاموس السرديات**. ت: السيد إمام، (ط1)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.

بروب، فلاديمير. (1989م). **مورفولوجيا الحكاية الخرافية.** ت: أبو بكر قادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدة.

بروب، فلاديمير. (1996م). **مورفولوجيا القصة.** ت: عبدالكريم حسن و سميرة بن عمو، (ط1)، شراع للدراسات والنشر، دمشق.

البليهد، حمد. (1429هـ).**جماليات المكان في الرواية السعودية.** (د.ط)، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام.

بنحدو، رشيد. (1998م)."بلاغة الاستهلال في روايات عبدالكريم غلاب". **مجلة فكر ونقد،** العدد11، سبتمبر.

بنيس، محمد. (1985م). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.** (ط2)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

بو طيب، عبدالعالي. (2001/2000م)." مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية". **مجلة مقدمات،** الرباط، المغرب، العدد21.

بوتور، ميشال. (1986م). **بحوث في الرواية الجديدة.** ت: فريد أنطونيوس، (ط3)، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

بورنوف، رولان؛ واوئيليه، ريال، (1991م). **عالم الرواية.** ت: نهاد التكرلي، (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تودوروف، تزفتيان، (1987). **في أصول الخطاب النقدي الجديد.** ت: أحمد المديني، (ط1)، دار الشؤون الثقافية العربية.

تودوروف، تزفتيان. (1990م)." **اللغة والأدب" من كتاب: اللغة والخطاب الأدبي.** ت: سعيد الغانمي، (د.ط)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ج.ب. براون، ج. يول، (1997م). **تحليل الخطاب.** ت: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، (ط1)، دار الفجر للنشر والتوزيع، الرياض.

جريدي، سامي. (2008 م). **الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد.** (ط1)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

جنيت، جيرار. (1997م). **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، (ط2)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون.

الحازمي، حسن. (2003م).**المدينة في الرواية السعودية، رؤى ونماذج**. ضمن أبحاث الندوة الأدبية:"الرواية بوصفها الأكثر حضورًا"، (ط1)، نادي القصيم الأدبي، السعودية.

الحازمي، حسن. (2008م). **البطل في الرواية السعودية**. (ط2)، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن-عمان.

حافظ، صبري. (1986م). فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي. **مجلة الكرمل**، ع21_22.

حداوي، جميل. (1997م). السيميوطيقا والعنونة. **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير / مارس.

حسن، محمد عبدالغني و العشري، عبدالسّلام. (1981م). **من أمثال العرب**. (ط1)، عالم الكتب، القاهرة.

حسين حسين، خالد. (2000م). **شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا**. (د.ط)، كتاب الرياض، الرياض.

حليفي، شعيب. (1992م)." النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)". **مجلة الكرمل**، العدد46.

الحمد، تركي. (2006م)." **أسفار من أيام الانتظار (شرق الوادي)**" . (ط4)، دار الساقي، بيروت.

الحمد، تركي. (2007م)." **ريح الجنّة**". (ط4)، دار الساقي، بيروت.

الحمد، تركي. (2008م)." **أطياف الأزقة المهجورة (العدامة)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.

الحمد، تركي. (2008م)." **أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.

الحمد، تركي. (2009م)." **أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)**". (ط6)، دار الساقي، بيروت.

الحمد، تركي. (2010م)." **جروح الذاكرة**". (ط5)، دار الساقي، بيروت.

خمّار، عبدالله. (1999م). **تقنيات الدراسة في الرواية**. (د.ط)، دار الكتاب العربي، الجزائر.

داود، أنس. (1992م). **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**. (ط3)، دار المعارف، القاهرة.

الدبيسي، محمد. (1424هـ). **المكان في الرواية السعودية، رؤى ونماذج**. ضمن أبحاث الندوة الأدبية:"الرواية بوصفها الأكثر حضورًا"، (ط1)، نادي القصيم الأدبي، السعودية.

دي لنجو، أندري. (1999م)." في إنشائية الفواتح النصيّة"، ت: سعاد بن إدريس نبيّغ. **مجلة نوافذ**، العدد10، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر.

الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربي الحديث**. (ط1)، مطبعة كنعان، الأردن- أربد.

الرواشدة، أميمة. (2004م). **شعرية الانزياح: دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية**. (ط1)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الزعبي، أحمد. (2000م)." **التناص نظريا وتطبيقيا**". (ط2)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن.

زيتوني، لطيف. (2002م). **معجم مصطلحات نقد الرواية**. (ط1)، مكتبة لبنان، بيروت.

السواح، فراس. (2001م). **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية**. (ط2)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق.

الشافعي، محمد بن إدريس. (2005م).**ديوان**. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، (ط3)، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.

الشوابكة، محمد. (1991م). دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف. **أبحاث اليرموك**، المجلد9، العدد2.

الشوابكة، محمد. (2006م). **السرد المؤطر في رواية" النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة.** (د.ط)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

صالح، صلاح. (1996م). **الرواية العربية والصحراء.** (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

الصالح، نضال. (2001م). **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة.** (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الصباغ، أمل. (1988م).**القصة القصيرة المعاصرة في السعودية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة دمشق: كلية الآداب.

الطريطر، جليلة. (1998م). في شعرية الفاتحة النصية"حنّا مينا نموذجًا". **مجلة علامات**،المجلد7، الجزء29، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر.

العباس، محمد. (1997م). **مقالة" العدامة" نص بلا ذروة تعبيرية.** الرياض، العدد 10566، في 23 محرم 1418هـ- 29مايو.

عبدالنور، جبّور. (1984م). **المعجم الأدبي.** (ط2)، دار العلم للملايين، بيروت.

العدواني، أحمد. (2011م). **بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكّل الدلالة.** النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، (ط1).

ابو العدوس، يوسف. (1427هـ). **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق.** (ط1)، دار المسيرة.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله. (1371-1952م).**كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر.** ت: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، (ط1)، دار إحياء الكتب العربية.

العمامي، محمد نجيب. (2005م). **في الوصف:" بين النظرية والتطبيق".** (ط1)، دار محمد علي، تونس.

العوين، محمد عبدالله. (2009م). **قضايا المرأة السعودية من خلال السرد.** (ط1)، الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع، الرياض.

فتوح، محمد. (1984م). **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. (ط3)، دار المعارف.

فضل، صلاح، (1410هـ). **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**: **قراءة جديدة لتراثنا النقدي.** النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد الثاني.

فورستر، إ. م. (1994 م). **أركان الرواية**. ت: موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل، (ط2)، جروس برس، طرابلس، لبنان.

الفيصل، خالد. (1426هـ - 2005م). **ديوان**. شركة مكتبة العبيكان، (ط2)، الرياض.

قاسم، سيزا. (1984م). **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ.** (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القزويني، الخطيب جلال الدين، (د.ت). **التلخيص في علوم البلاغة**. ضبطه وشرحه: عبدالرحمن البرقوقي، (د.ط)، دار الفكر العربي، بيروت.

القصيبي، غازي، (2010م). **العصفورية**. (ط5)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي، غازي، (2010م). **دنسكو**. (ط5)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي، غازي. (1999م)." **شقة الحرية**". (ط5)، رياض الريس للكتب والنشر.

القصيبي، غازي. (2006م). **أبو شلّاخ البرّمائي**. (ط5)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القصيبي، غازي. (2008م)." **رواية** 7". (ط5)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي، غازي. (2010م). **حكاية حب**. (ط6)، دار الساقي، بيروت.

القصيبي. غازي. (2006م). **سعادة السفير**. (ط3)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القيرواني، ابن رشيق. (2004م).**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ت: عبدالحميد هنداوي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت.

كاظم، نجم عبدالله، (2004م).**مشكلة الحوار في الرواية العربية**. (ط1)، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

كرستيفا، جوليا، (1991م).**علم النص**. ت: فريد الزاهي، (ط1)، دار توبقال للنشر، المغرب.

كوهن، جان. (1986م).**بنية اللغة الشعرية**. ت: محمد الوالي ومحمد العمري، (ط1)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

لحمداني، حميد. (1991م). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. (ط1)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت والدار البيضاء،.

لوجون، فيليب. (1994م). **السيرة الذاتية "الميثاق والتاريخ الأدبي"**. ت: عمر حلي، (ط1)، المركز الثقافي العربي.

لودج، ديفيد. (2002م).**الفن الروائي**، ت: ماهر البطوطي. (ط1)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

اللويمي، محمد. (2005م). **في الأسلوب والأسلوبية**. (ط1)، مطابع الحميضي، الرياض.

مدغمش، جمال عبد الغني. (2003م). **الأحاديث القدسية**. (ط1)، دار الإسراء، عمان.

المديهش، منى، (1425هـ). **لغة الرواية السعودية (1400 -1420هـ)، دراسة نقدية**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

مرتاض، عبدالملك. (1995م). **تحليل الخطاب السردي**: **معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**. (ط1)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

مرتاض، عبدالملك. (1998م).**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ديسمبر/ كانون الأول.

مرتاض،عبدالملك. (1987م).**عناصر التراث الشعبي في اللاز"دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية**". ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

المرِّي، نوره. (1429هـ- 2008م). **البنية السَّردية في الرواية السعودية:" دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية"**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى.

المسدي، عبدالسلام. (د.ت). **الأسلوبية والأسلوب**. طبعة منقحة ومشفوعة، بيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية البنيوية، (ط3)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس.

المناصرة، حسين. (2008م). **ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية.** (ط1)، دار الفارابي، بيروت.

مندلاو، أ.أ. (1997م).**الزمن والرواية**. ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، (ط1)، دار صادر، بيروت.

ابن منظور، محمد بن مكرم.(711ه).(د.ت). **لسان العرب**، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

النصير، ياسين. (1986م). **إشكالية المكان في النص الأدبي**. (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النصير، ياسين. (1986م). الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي. **مجلة الأقلام العراقية**، ع11_12، تشرين الثاني_ كانون الأول.

النصير، ياسين. (1993م). **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**. (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النعمي، حسن. (2003م)." الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي". **مجلة علامات**، المجلد13، الجزء49، النادي الأدبي الثقافي، جدة، رجب1424ه-سبتمبر.

نور الدين، صدوق. (1994م). **البداية في النص الروائي**. (ط1)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

نوفل، يوسف. (1977م).**قضايا الفن القصصي: المذهب، اللغة، النماذج البشرية**. (ط1)، دار النهضة المصرية، القاهرة.

الهاشمي، علوي. (1998م). **ظاهرة التعالق النصّي في الشعر السعودي الحديث.** كتَّاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 52-53، أبريل/ مايو.

هامون، فيليب. (1990م).**سيميولوجية الشخصيات الروائية.** ت: سعيد بن كراد، (ط1)، دار الكلام، الرباط.

يعقوب، ناصر. (2004م). **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية.** (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

يقطين، سعيد. (1989م). **انفتاح النص الروائي.** (ط1)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

المعلومات الشخصية

الاسم: منصور بن محمد بن راشد البلوي

الكلية: الآداب

التخصص: اللغة العربية "أدب ونقد"

السنة: 2012

هاتف رقم: 00966507171222

00966531516247

البريد الإلكتروني: Welcome_my_baby@hotmail.com